



Musica 1956 • Heft 7/8

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS
VEREINIGT MIT DER NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON DR. FRED HAMEL
IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

ZEHNTER JAHRGANG / HEFT 7-8 / JULI - AUGUST 1956

BEZUGSBEDINGUNGEN: Jährlich 12 Hefte. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: Jährlich DM 14.40, zuzüglich Zustellgebühr; Einzelheft DM 1.20.

Postscheck-Konto Frankfurt a. M. 531 12

EINSENDUNGEN, die nicht vom Herausgeber oder Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung „Musica“, (24a) Hamburg 13, Postfach 2601, zu richten (Tel. 44 14 21).

Kasseler Orchester-Katalog 1956

Nachstehende, in Kassel ansässige und vertretene Musikverlage wollen durch eine Arbeitsgemeinschaft allen Orchestern, Bühnen, Rundfunkanstalten, Musikhochschulen usw. die Beschaffung von Aufführungsmaterialien erleichtern.

Alkor-Edition Kassel

Artia-Verlag Prag

Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel

Musikwissenschaftlicher Verlag Wien

Nagels Verlag Kassel

In dem gemeinsamen Katalog sind, gegliedert in die drei großen Gruppen *Orchesterwerke und orchesterbegleitete Instrumental-Konzerte* / *Vokalwerke mit Orchester* / *Bühnenwerke* sämtliche Werke der genannten Verlage nach Besetzung und Spieldauer aufgeführt.

Aus dem Katalog ist auch zu ersehen, welche *Dirigierpartituren*, *Studienpartituren* und *Klavierauszüge* käuflich zu haben sind.

Der Katalog wird jedem Interessenten kostenlos zugesandt.

BÜHNEN- UND ORCHESTERABTEILUNG

ALKOR-EDITION / BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL-WILHELMSHUHE · HEINRICH-SCHUTZ-ALLEE 30 · FERNRUF 2894

BÄRENREITER-WERKE AUF SCHALLPLATTEN

- Adolf Brunner** **Sonate für Flöte und Klavier**
BA 1990. Part. m. St. DM 5.20, Flöte DM 1.20
André Jaunet (Flöte), Walther Frey (Klavier)
Decca (33) LXT 2658
- Willy Burkhard** **Toccata für vier Bläser, Schlagzeug und Streichorchester op. 86**
BA 2498. Aufführungsmaterial leihweise
Das Collegium Musicum, Zürich
Dirigent: Paul Sacher
Decca (33) LXT 2702
- Hugo Distler** **Mörke-Chorliederbuch op. 19**
BA 1515. Gesamtausgabe. DM 16.—
BA 1516. Ausgabe für gem. Chor. DM 9.—
BA 1517. Ausgabe für Frauenchor. DM 3.50
BA 1518. Ausgabe für Männerchor. DM 3.50
BA 1519/56. Einzelausgaben
Der Norddeutsche Singkreis, Hamburg
Dirigent: Gottfried Wolters
Reihe MUSICA NOVA der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (33) 602
- Hugo Distler** **Die Weihnachtsgeschichte**
BA 690. Partitur DM 5.20
Wiebe Drayer, Tineke van Raalte, Elisabeth Lugt, Henk Driessen,
Bert van 'T Hoff, Kees Deenik
Der niederländische Madrigal- und Motettenchor
Dirigent: Marinus Voorberg
Philips (33) N 00736 R
- Walther Geiser** **Symphonie für großes Orchester op. 44**
BA 2785. Aufführungsmaterial leihweise
l'Orchestre de la Suisse Romande
Dirigent: Ernest Ansermet
Decca (33) LXT 5097 (s. a. Oboussier)
- Claudio Monteverdi** **L'Orfeo, Favola in musica**
BA 2031. Aufführungsmaterial und Chorpertitur leihw. Textbuch DM 2.—
BA 2031a. Klavierauszug DM 24.—
Helmut Krebs, Margot Guillaume, Hanni Mack-Cosack, Jeanne Deroubaix,
Peter Roth-Ehrang, Horst Günter, Fritz Wunderlich, Hildegard Wild,
Bernhard Michaelis, Clemens Kaiser-Breme, Peter Offermanns
Chor der Staatlichen Hochschule für Musik, Hamburg
Orchester der „Sommerlichen Musiktage Hitzacker 1955“
Dirigent: August Wenzinger
Archiv Produktion der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (33)
APM 14057/58
- Robert Oboussier** **Antigone. Rezitativ, Arie und Elegie für Altstimme und großes Orchester**
BA 2465. Aufführungsmaterial leihweise
Elsa Cavelti, Alt
l'Orchestre de la Suisse Romande
Dirigent: Ernest Ansermet
Decca (33) LXT 5097 (s. a. Geiser)
- Bernard Reichel** **Concertino für Klavier und Orchester**
BA 3146. Aufführungsmaterial leihweise
Christiane Montandon (Klavier)
l'Orchestre de la Suisse Romande
Dirigent: Edmond Appia
Decca (33) LXT 2703
- Georg Philipp Telemann** **Schulmeister-Kantate**
BA 1786. Part. m. St. DM 8.—, Chorstimme DM —.20
Horst Günter, Bariton / Georg Goebel, Cembalo
Knabenchor der Lübecker Kantorei
Lübecker Kammerorchester
Dirigent: Fritz Stein
Archiv Produktion der Deutschen Grammophon-Gesellschaft (33)
APM 14025

Paula und Walter Rehberg

ROBERT SCHUMANN

Sein Leben und Werk

832 Seiten, Leinen In jeder Buchhandlung Preis DM 27.- / Fr. 28.-

ARTEMIS VERLAG ZÜRICH - STUTTGART

Kürzlich ist erschienen

MARCEL BRION

Robert Schumann und die Welt der Romantik

344 Seiten. Mit einer Bildtafel. Leinen DM 15.80

„Hier tritt endlich das wirkliche Wesen Robert Schumanns ans Tageslicht: Es ist oft genug verschleiert worden. Hier erschließt sich die Fülle und Vielfalt seiner Ideen. Schumanns Leben und Werk wird ein fesselndes Gemälde jener Zeit, an dem jeder Leser seine Freude hat.“

Westdeutsches Tageblatt, Dortmund

„Brions begeisterungswürdiges, von eminenter Feinfühligkeit getragenes Buch entwickelt aus einer geschichtlich orientierten Interpretation der romantischen Gefühlswelt und Wesensart das vollkommene Bild dieses musikalischen Genius, in dem alle großen leidenschaftlichen und ästhetischen Strömungen seiner Epoche sich begegneten. Die Schumann-Biographie für die musikalische Welt der Gegenwart!“

Walter Carstanjen, „Bücher“, L. Schwann, D'dorf

Vorrätig bei Ihrem Buchhändler

EUGEN RENTSCH VERLAG
ZÜRICH UND STUTTGART

ROBERT SCHUMANN

8 Frauenchöre

Instrumentiert von
HANS PFITZNER

1. Klosterfräulein (J. Kerner).
2. Waldmädchen (Eichendorff).
3. Die Kapelle (Uhland).
4. Soldatenbraut (Mörike).
5. Jäger Wohlgemut (Aus „Des Knaben Wunderhorn“).
6. Der Wassermann (Kerner).
7. Meerfey (Eichendorff).
8. Spruch (Rückert).

Orchesterbesetzung:

3,3,3,3 4,3,3,1 - Hf. - Pk. - Org. - Str.

Spieldauer: 22 Minuten

Aufführungsmaterial leihweise
nach Vereinbarung

UNIVERSAL EDITION
Wien - Zürich - London

Neupert Cembali
erklingen in aller Welt

Sie find in der Musikausübung des
20. Jahrhunderts ein nicht mehr weg-
zudenkender Faktor.

NEUPERT
BAMBERG-NÜRNBERG



Anfragen an Nürnberg, Marienbegraben 1



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Oberrstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

Schumann-Ausgaben

ROBERT SCHUMANN

Kinderszenen

*Leichte Stücke für das Pianoforte.
BA 345, DM 2.40.*

*Herausgegeben von Rudolf Steglich.
In zweifarbigen Druck der reizenden
Originalausgabe.*

RUDOLF STEGLICH

Robert Schumanns Kinderszenen

32 Seiten, DM 2.40

*Auf Grund der Originalausgabe der
„Kinderszenen“ wird hier die Auffas-
sung und Vortragsweise Robert Schu-
manns, die in späteren Ausgaben,
selbst derjenigen Clara Schumanns,
wesentlich geändert wurde und da-
durch der musikalischen Welt abhan-
den kam, endlich wieder klargelegt.*

ROBERT SCHUMANN

Frauen-Liebe und -Leben

*nach Gedichten von
Adalbert von Chamisso*

op. 42, BA 570, DM 2.40

*Dieser Zyklus ist eine der vollendet-
sten Liedschöpfungen Schumanns.
Im Gegensatz etwa zu Schubert geht
Schumann vom Klavier aus, das
nicht nur Begleitinstrument ist, son-
dern sich selbständig am Ausdruck
der lyrischen Stimmung beteiligt. Es
spinnt den Faden der Dichtung fort,
auch wo das Dichterwort aussetzt.*

Bärenreiter - Verlag



Deutsche
Grammophon
Gesellschaft

ROBERT SCHUMANN

SEINE WERKE
AUF SCHALLPLATTEN

Aus unserem Schumann-Repertoire

Sinfonie Nr. 4 d-moll

Wilhelm Furtwängler

Berliner Philharmoniker

In Vorbereitung

zum Schumann-Jahr 1956

Robert Schumann - Heinrich Heine

Lied und Dichtung

Irmgard Seefried, Sopran

Erik Werba, Klavier

Oskar Werner, Rezitation

Unser Schumann-Repertoire
ist in unserem Gesamt-Verzeichnis

» Aus Oper und Konzert «
enthalten

„stürmische Anerkennung“ – „ein fest der Musik“

ERNST PEPPING TEDEUM

FÜR CHOR, ZWEI SOLOSTIMMEN UND ORCHESTER

Uraufführung am 2. Juni 1956 durch Hermann Scherchen beim „Nieder-rheinischen Musikfest“ in Düsseldorf.

Aufführungsdauer: 50 Min. – Besetzung: 2, 2, 2, 2–3, 3, 2, 1 – P. S. – Streicher.
Klavierauszug, BA 2790 a, DM 24.–; Aufführungsmaterial leihweise.

PRESSESTIMMEN

Dem tiefen Ernst, der ergriffenen und ergreifenden Meisterschaft einer so wesentlichen Leistung kann man sich nicht entziehen. Düsseldorf. Nachr.

Hier haben wir eine lohnende Aufgabe für leistungsfähige Chöre, weil sie einem Werk gilt, das aus der Substanz und der Haltung heraus den Ausführenden ebensoviel zu geben vermag wie den Zuhörern.

Mühlheimer Tageblatt

Ein mit machtvoll aufsteigenden Klanggipfeln bezwingendes Beispiel neuer vokaler Polyphonie.

Westdeutsche Allgemeine

Großzügige, durchlichtete Architektur, farbige Kraft der Klänge und doch tiefer sittlicher Ernst als erster Beweggrund: sie ließen dieses neue Werk zum Ereignis werden.

Westfalenpost

Im „Tedeum“, seinem letzten großen opus, einer kompositorischen Leistung von bewundernswerter Geschlossenheit und Aussagekraft zeigt Ernst Pepping sich auf der Höhe seines Könnens. Die vokale Klangkraft schwingt sich mit ihrer reichen orchestralen Untermalung zu einem religiösen Hymnus auf, der den tiefen Eindruck auf die sichtlich ergriffenen Hörer nicht verfehlte.

Der Fortschritt

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

INHALT DES SIEBENTEN/ACHTEN HEFTES

Titelseite: Viola- und Querflötenspieler (Der Kanzler). Freie Kopie nach der Miniatur aus der Manesse-Handschrift von Helga Siebe.

Otto Riemer: Robert Schumanns Aktualität	451
Heinrich Husmann: Schumann als Gestalter	456
Karl-Fritz Bernhardt: Schumanns Weggefährtin	460
Friedrich Baser: Ein Student in Heidelberg	463
Maximilian Maria Ströter: Das Dunkel kam wieder	466
Kurt Honolka: Hat das Publikum versagt?	469
Klaus Wagner: Zwischen Abonnent und Parlament	472
Walter Panofsky: Welcher Nachwuchs hat keine Chance?	475
Fred Hamel: Bach und Mozart im Lichte der Geistesgeschichte	478
Bernhard Yzerman: Begegnung mit Südostasien	484

IM ZEICHEN SCHUMANNS UND MOZARTS

Schumann-Jahr ohne Schumann? S. 488; Für Schumanns Klavier- und Kammermusik S. 488; Das Robert Schumann-Haus in Zwickau S. 489; Schumanns Sterbehaus nicht in Gefahr? S. 491; Gedenkstein am Clara Schumann-Haus S. 491; *Wien* (Mozart-Kongreß) S. 491; *Buenos Aires* (Mozart in Südamerika) S. 493; *Schwetzingen* (Festspiele) S. 494; *Elmau/Obb.* (Kammermusik im Bergfrühling) S. 495; Das Stiefkind unter den Klaviersonaten S. 495; Ein erfolgreicher Mozart-Zyklus S. 497; Mozarts Geige S. 498.

MUSICA-BERICHT

Wien (Martin „Der Sturm“) S. 498; *Hamburg* (Vogel „Thyl Claes“) S. 501; *Wien* (Festwochen) S. 503; *Mailand* (Mannino „Mario und der Zauberer, Veretti „Die sieben Todsünden“, Ghedini „Der glückliche Heuchler“) S. 504; *Dresden* (9. Heinrich-Schütz-Fest) S. 507; *Halle* (Händel-Festspiele) S. 509; *Stockholm* (Weltmusikfest der IGNM) S. 512; *Meiningen/Weiden-Opf.* (Max Reger-Festtage) S. 513; *Düsseldorf* (110. Niederrheinisches Musikfest) S. 514; *Frankfurt* („Woche“ neuer Musik) S. 516; *Los Angeles* (Amerikanische Musikfestspiele) S. 517; *Wiesbaden* (Internationale Maifestspiele) S. 518; *Bonn/Bad Godesberg* (Britten „Bettler-Oper“) S. 519; *Berlin* (Janáček „Das schlaue Fuchslein“) S. 520; *Berlin* (Smetana „Dalibor“, Dvořák „Rusalka“, Suchon „Katrena“) S. 521; *Rostock* (Musiktage des Ostsee-Bezirks) S. 522; *Nürnberg* (Woche des Gegenwartstheaters) S. 523; *Bayreuth* (Fränkische Festwoche) S. 524; *Tübingen* (Tübinger Musiktage) S. 525; *München* (Wolf-Ferrari „Susannens Geheimnis“ im Fernsehen) S. 526; *New York* (Pygmalion als Musical) S. 527; *Stuttgart* (Verdi „Der Doge von Venedig“) S. 527; *Dortmund* (Weismann „Gespensersonate“) S. 528; *Darmstadt* (Ravel „Das Zauberwort“) S. 529; *Berlin* (Borris „Der Ruf des Lebens“) S. 529; *Hannover* (Blacher „Der Mohr von Venedig“) S. 530; *München* (Verdi „Othello“) S. 531; *Wuppertal* (Dallapiccola „Marsyas“) S. 532; *Berlin/Kassel* (Egk „Zaubergeige“) S. 532; *München* (Robert Hegers opus 32) S. 533; *Gelsenkirchen* (Komponistennachwuchs) S. 533; *Magdeburg*

(Chemin-Petit „Laudate Dominum“) S. 534; *Berlin* (Orgelkonzert im Johannesstift) S. 534; *Tokio* (Distler „Lied am Herde“) S. 535; *Jerusalem* (Musikleben in Israel) S. 536; *Mannheim* (Offenbach „Madame Favart“) S. 536; *Detmold* (Wimberger „Schaubudengeschichte“) S. 536.

MUSICA-UMSCHAU

Probleme des symphonischen Schaffens S. 537.

In Memoriam: Hermann Abendroth S. 538; H. C. Bodmer S. 540; Johann Michael Haydn S. 540; Waldemar von Bauszern S. 541.

Zur Zeitchronik: Klavierspiel in Großaufnahme S. 542; Zehn Jahre Bamberger Symphoniker S. 542; Theater im Rohbau S. 543; Liebhaberorchester tagten in Göttingen S. 543; Das Othmar Schoeck-Jahr in der Schweiz S. 544; Die Beethovenhalle in Bonn S. 545.

Musiker-Porträts: Heinz Tietjen S. 546; Heinrich Martens S. 546; Robert Heger S. 547; Robert Haas S. 548; Karl Laux S. 549; Ernst Hohner S. 549.

Erziehung und Unterricht: Musikerziehung und neue Musik S. 550; Wiesbadener Konservatorium im neuen Heim S. 551; Wechsel in der Leitung der Folkwangschule S. 551; Von den Musikschulen S. 552; Schwarzes Brett S. 553.

Aus Wissenschaft und Forschung: Musik im Rhein-Maas-Raum S. 553.

Wirtschaft und Recht: Ist Nebentätigkeit steuerbegünstigt? S. 554.

Miszellen: Das Clemens Krauss-Archiv in Wien S. 555; Besuch im Tschaikowski-Haus S. 556; Jugendsingen in Bayern S. 557; 30 Jahre „Offenes Singen“ S. 558; Händel-Festakt in Hamburg S. 558.

Vom Musikalienmarkt: Neue Beethoven-Erstdrucke S. 558.

Das neue Buch: Neue Straussiana S. 559; Stimmbildungslehre des J. Nadolowitsch S. 561.

MUSICA-NACHRICHT: S. 562.

BILDER:

Robert Schumann nach einer Zeichnung von E. Bendemann S. 451; Robert Schumann nach dem Stahlstich von Auguste Hüßener S. 457; Clara Wieck nach dem Gemälde eines unbekannten Künstlers S. 461; Clara und Robert Schumann, Doppelmedaillon von Ernst Rietschel S. 463; Tanzstunde eines berühmten balinesischen Lehrers S. 485; Trommel- und Flötenspieler des balinesischen Bambusflötenorchesters S. 486; Kleine Gongs (Balinesische Musik) S. 487; Robert Schumanns Geburtshaus S. 489; Mozart-Sonderbriefmarken der Tschechoslowakei S. 497; Frank Martin „Der Sturm“ in Wien (2 Bilder) S. 500/501; Das 9. Heinrich-Schütz-Fest in Dresden (2 Bilder) S. 506/507; Georg Friedrich Händel „Poro“ in Halle (2 Bilder) S. 510/511; Ernst Pepping und Hermann Scherchen S. 515; Leoš Janáček „Das schlaue Füchslein“ in Berlin S. 521; Hans Lofer „Des Kaisers neue Kleider“ in Nürnberg S. 523; Ermanno Wolf-Ferrari „Susannens Geheimnis“ im Fernsehen des Bayerischen Rundfunks S. 526; Boris Blacher „Der Mohr von Venedig“ in Hannover S. 530; Luigi Dallapiccola „Marsyas“ in Wuppertal S. 531; Hugo Distler „Lied am Herde“ in Tokio S. 535; Hermann Abendroth S. 539; Entwurf der Beethovenhalle in Bonn S. 545; Heinrich Martens S. 547.

OTTO RIEMER

ROBERT SCHUMANNS AKTUALITÄT

Gedanken zu seinem 100. Todestag am 29. Juli



Robert Schumann, Lithographie nach einer Zeichnung von E. Bendemann

Als wir vor sechs Jahren das Bachgedenken feierten, da schlangen starke Kräfte der Gegenwart, nämlich unsere Barockverehrung und unser Sinn für Monumentalität in der Geschichte, in die rein historische Erinnerung hinein, und nicht viel anders ergeht es uns in diesem Jahre mit Mozart. Wie aber steht es damit, wenn wir jetzt daneben des 100. Todestags von Robert Schumann gedenken, an das düstere Ende in der Heilanstalt, an den tragischen Selbstmordversuch und an die Jahre der Umnachtung? Und selbst, wenn wir das alles vergessen wollten, weil schließlich das hinterlassene Werk uns näher steht als der sensible Körper, der dessen Last nicht mehr zu tragen vermochte: Schwingt in diesem Werk ein Geist mit, der noch Geist unserer Tage ist — in einem Lebenswerk, das wir in seiner Einmaligkeit ohne Vorbild und Entwicklungsstufen in sich selbst gewiß

als Gipfelpunkt romantischer Gesinnung in der Musik ansehen dürfen, aber eben einer Romantik, die noch immer verpönt oder doch beargwöhnt gar weit hinter uns liegt?

Die Praxis freilich spricht eine etwas andere Sprache. Mag diese Ächtung der Romantik für die Schaffenden weithin gelten, im Konzertsaal, in der Pädagogik und übrigens auch in der Literatur gilt sie gewiß nicht. Und das gibt zu denken. Fast erstaunlich ist in den letzten Jahren die Schumann-Literatur angewachsen, sogar im Ausland, obwohl es gewiß nicht so bald wieder einen typischeren Deutschen unter den Komponisten gibt als ihn; seine Überschriften, seine Liedwahl, seine Vortragsbezeichnungen, sein Opernstoff, seine strenge und nur von gelegentlichen Studentenreisen unterbrochene Bindung an den deutschen Lebensraum

zwischen Dresden und Düsseldorf, die neben der europäischen Weltaufgeschlossenheit bei Mendelssohn, Chopin, Liszt und Brahms schon damals eine Ausnahme bedeutete, machen ihn zu einem deutschen Komponisten *kat exochen*, gar nicht zu reden von der deutschen Empfindungswelt in ihrer Verbindung mit Innigkeit und Schwermut.

Und doch regt Schumanns Gestalt überall zum Nachdenken an; neben Wörners Schumannbuch von 1949 traten allein in den letzten fünf Jahren Steglichs Untersuchungen über die Kinderszenen, Gurlitts Studien über „Schumann und die Romantik in der Musik“, das Schumann-Symposium von Gerald Abraham in der *Oxford University Press* und das umfangreiche Schumann-Buch von Paula und Walter Rehberg aus der Schweiz, ungerechnet einige Dissertationen aus Köln und Münster z. B. —, alles aus den letzten fünf Jahren. Und nicht anders ist es im Konzertsaal: Die Konzerte für Klavier und Cello, der Carnaval, aber auch die Klaviersonaten, die sinfonischen Etüden, Kinderszenen und Kreisleriana, die Streichquartette, die 1. und die 4. Sinfonie stehen fest auf unseren Programmen und werden mit gebührender Hochachtung von uns akzeptiert.

Und doch: Können wir nicht auch daraus entnehmen, wie es im Gebälk unserer Schumannverehrung knistert? Das Vokalwerk fehlt in dieser Aufzählung des „lebenden“ Schumann ganz; das Lied zog sich ins Studio zurück, Chöre und weltliche Oratorien verschwanden, Faustszenen und Oper sind höchstens noch eine Angelegenheit des Historikers. Ein Blick auf Brahms, den ihm in Vielem sonst vergleichbaren, dessen Vokalwerk dem instrumentalen aber mindestens gleichwertig unter uns lebt, zeigt, daß es sich hier um eine Eigentümlichkeit Schumanns und nicht etwa um unsere Voreingenommenheit handelt. Für ein anderes aber, das Brahms und Schumann deutlich unterscheidet, haben wir heute wieder eher Verständnis: für seine Stellung zum Wort, dem poetisierenden, programmatischen oder gar publizistischen, dem Brahms leidenschaftlich aus dem Wege ging, während Schumann es ebenso leidenschaftlich suchte. Das verbindet ihn als allgemeines Merkmal der romantischen Epoche mit Berlioz, Hoffmann, Wagner, Liszt oder Pfitzner.

Wer wie Schumann die Liebe zum Wort im Elternhaus des Buchhändlers einsog — so sehr, daß er lange zwischen Dichten und Musizieren beruflich schwankte, bis er selbst schließlich eine Zeitschrift gründete unter dem Motto: ‚Greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie in der Kunst wieder zu Ehren komme‘ — der hat dem Wort eine ganz bestimmte Funktion in der Welt des Klanges zugeteilt. Mag auch die Gegenwart dazu neigen, in dieser viel berufenen „Literarisierung“ der Musik in jeder Form eine Schwäche zu sehen, so läßt sich andererseits doch nicht leugnen, daß zum mindesten für Schumann mit dieser Wortbezogenheit der Musik auch eine erhöhte Bewertung der Musik verbunden war: mit Titeln und Motto, mit Analyse und Kritik wollte sie dem Rauschhaft-Unbestimmten in der Musik entgegenwirken und das Wort als Brücke einsetzen zu einem erhebenden, läuternden und vom Alltag lösenden Bildungswert. Gerade dieses, heute viel umstrittene und doch höchst aktuelle Wort zeichnet Schumann in hohem Grade vor anderen Komponisten aus — von wem außer ihm könnten wir uns gleich wieder die ebenso philosophisch-idealistischen wie erzieherisch-praktischen „Musikalischen Haus- und Lebens(!)-Regeln“ vorstellen?

Diese Rückkehr oder besser noch: diese Einkehr ins Haus ist das Stück Biedermeier bei Schumann, dem man einmal ausführlicher nachdenken sollte, besonders, nachdem die Kunstgeschichte¹ gerade in Verbindung mit dem eben skizzierten Bildungsbegriff auch schon die „Melancholie des Bildungsmenschen“ im Biedermeier erkannte, eine Formel, die gerade für Schumann vielleicht erst noch fruchtbar gemacht werden müßte. Der Zug ins Haus gehört

¹ Hamann, Geschichte der Kunst, München 1951, S. 787.



Robert Schumann, Beginn der 6. Caprice aus den Concert-Etuden nach Paganini op. 10.

angesichts der herausbrechenden Technik und des lauten Geschreies der Virtuosität ursächlich dahin; die Fülle instruktiver Klaviermusik bei Schumann, zu bekannt, um hier genannt zu werden, aber auch Duette, Klavier-Trios und Streichquartette zielen ihrer Bestimmung nach hierher, Biedermeier in ihrer Tendenz, zeitlos aber in ihrer Aussage und für uns ähnlich gültig wie die Kammermusik von Schubert oder Brahms.

Schumann hatte gewiß die Heller oder Kirchner in ihrer Zeitgebundenheit damit überwunden. Aber er erkaufte diese Befreiung mit dem Vorwurf der Unverständlichkeit, den z. B. schon Clara ihren Tagebüchern anvertraute; und der (allerdings oft recht negative) kritische Herr Lobe beschuldigte in seinen „Musikalischen Briefen — Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler“ (Leipzig 1852) Schumann der Vernachlässigung der schönen Form, „wahrscheinlich um origineller und tiefer zu erscheinen(!)“, da er dadurch „wirkungsloser, weil unverständlicher“ geworden sei.

Dieser Vorwurf richtet sich wahrscheinlich viel weniger gegen die Verletzung der „schönen Form“, die ja doch wahrhaftig von Schumann weitgehend geachtet wurde², als vielmehr gegen den „Gotiker“-Zug seiner Handschrift, wie Moser es nannte, seine ihm ganz eigene scheinpolyphone Klaviertechnik, die dann den Klavierstil von Brahms und Reger weitgehend beeinflusste. Das ist eben doch nicht mehr die gute Stube des Bürgertums von 1850 — das ist ein Stück von Schumanns Aktualität, denn dieser Zug wird ja doch über Brahms und Reger bis zum jungen Hindemith (op. 7, op. 10) nicht mehr unterbrochen. Daß in dieser Scheinpolyphonie auch viel mißverständener, wenn auch gutgläubiger und daher letztlich doch nicht unfruchtbarer Bach-Enthusiasmus mit unterlief, ist wichtig für die Tragkraft Schumannscher

Musik bis in unsere Tage hinein². Das Gemüthafte, Innige oder Poetische seiner Musik mag der Gegenwart nicht unmittelbar eingehen — wie aber, wenn auf dem Umweg über seinen speziellen Klavierstil auch der Geist, der ihn zeugte, uns allmählich in einem neuen Gefühl für die bleibenden Werte der jungen Romantik wieder geschenkt würde? Dann allerdings wäre Schumann sehr aktuell, und wäre es auch nur der Schumann des Klaviers.

Und noch ein anderes darf dabei nicht übersehen werden: nämlich Schumanns eminent kritischer Geist, kritisch im höchst positiven, weltoffenen, verstehenden Sinn des Wortes, und zwar für Gegenwart und Vergangenheit gleich stark. Wenn er Florestan über Bach einmal



Namenszug Robert Schumanns

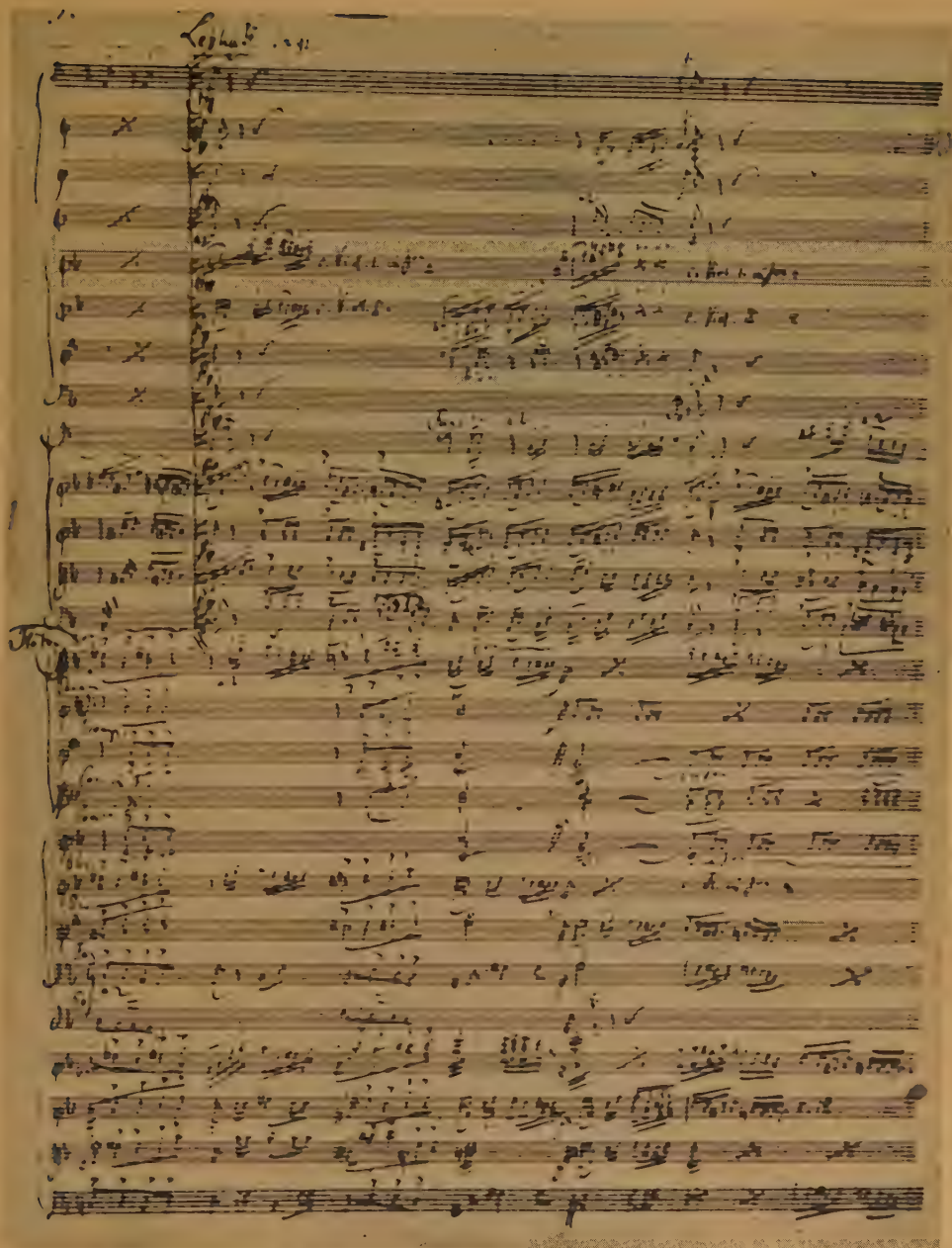
sagen läßt, daß nur aus ihm von allen immer wieder zu schöpfen sei, so deckt sich das zwar inhaltlich mit Beethovens bekanntem Vergleich zwischen „Bach“ und „Meer“, war also um 1840 nichts Besonderes mehr; aber hier war es doch etwas anders gemeint, wenn man die Worte vorher liest: „Die Quellen werden im großen Umlauf immer näher aneinandergerückt. Beethoven brauchte . . nicht alles zu studieren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus einem wäre von allen immer von neuem zu schöpfen — aus J. S. Bach!“³. Das besagt ja doch nichts anderes, als daß alle andere Musik kontinuierlich und, wie ein Flößchen im Fluß sich selbst aufgebend, immer mehr ineinander fließt, daß Bach aber außerhalb dieses Prozesses steht, eine Erkenntnis, die dann hundert Jahre später auf dem Leipziger Bachkongreß, vor allem durch Besseler, mit modernen Untersuchungsmethoden unterstrichen wurde.

Dieser unter allen Umständen bis zur begrifflichen Klarheit des Wortes vordringende kritische Sinn aber ist weithin auch ein Merkmal der großen Schaffenden unter uns, wobei hier nur an Schönbergs Harmonielehre, Strawinskys Poetik, Hindemiths Unterweisung, Prokofieffs Autobiographie, Coplands „Our new music“, Hindemiths Bachrede usw. erinnert sei. Es scheint, als sei solch ein Streben nach gedanklicher und begrifflicher Klarheit in Zeiten der Erschütterung und des Umbruchs gerade auch den verantwortlichen „Großen“ ein Bedürfnis, vielleicht gar ein Akt der Selbstrechtfertigung — stehen nicht auch wir ähnlich wie die Leute von 1850 und noch viel mehr als sie in der Gefahr, die Übersicht zu verlieren, um die wir doch täglich ringen? Die Unzahl von Tagungen, Kongressen, Festspielen oder Musikwochen jeder Art wird ja doch einmal geistesgeschichtlich so gedeutet werden, ganz ebenso wie es sich Schumanns Zeitschrift zum Ziel gesetzt hatte: Klarheit zu gewinnen und damit die Widerstandskraft einer Haltung gegen die Fülle von Ereignissen, die uns zu erdrücken droht.

Dieser Hang aber zur begrifflichen Klarheit ist weder barock noch klassisch — man stelle sich Bach oder Beethoven als Herausgeber einer Zeitschrift mit kämpferischer Tendenz vor! — Vielmehr ist er etwas, das unsere Gegenwart mit der Romantik teilt, noch ohne es recht zu wissen; sie sucht damit Weg und Lösung, die ihr Schumann gewiesen hat, dem es gerade im

² Vgl. dazu den Beitrag von Prof. Heinrich Husmann in diesem Heft.

³ Vgl. dazu die in aller Kürze sehr aufschlußreiche Schumanndeutung bei Karl H. Wörner, Neue Musik in der Entscheidung, S. 207.



Robert Schumann: Aus dem 1. Satz der Sinfonie d-moll op. 120, zweite Fassung von 1853.

Gegensatz zu Wagners grundsätzlicher Egozentrik im Schrifttum um die Deutung der Zeit und ihrer verborgenen Triebkräfte zu tun war. Er lehrte uns, so subjektiv er selbst war, die Objektivität des Schauens, in große Räume, in die Seele des anderen und in die Tiefe, mag sie abgründig oder groß erscheinen. Daß wir beides als dämonisch verstehen können oder müssen, das hat uns Schumann vorgelebt — bis zum bitteren Ende. Wer aber hat, so lutherisch fast, vorher oder nachher so mit dem Dämon seiner Kunst gerungen wie er?

HEINRICH HUSMANN

SCHUMANN ALS GESTALTER

Die Einheit der Form in seinen Sinfonien

Die Einheit der Form ist ein Problem, das den romantischen Komponisten zu immer wieder neuen Versuchen gereizt hat. Dabei verfolgt er zwei verschiedene Wege, — und oft beide zusammen. Einmal erscheint ihm — um sofort auf die Sinfonie zu kommen — der Großaufbau dieser Form zu buntscheckig. Um diesem in seinen Augen ästhetischen Mangel abzuhelpfen, reduziert er den Aufbauplan dadurch, daß er Satzpaare zu Einheiten zusammenfaßt. Darin war die Klassik schon vorausgegangen, die dem Anfangssatz eine langsame Einleitung vorausschickte und in dieser — um die thematische Einheit sicherzustellen — das Hauptthema des ersten Satzes bereits andeutete und entwickelte. Diese Satzeinheit von Adagioeinleitung und Allegro hat Schumann besonders gepflegt und am Anfang seiner 1., 2. und 4. Sinfonie benutzt. Die Klassik hat in einigen Fällen auch dem Schlußallegro der Sinfonie ein Adagio vorangestellt. Hier setzt Schumanns besondere Leistung ein. Er stellt das normale Adagio der Sinfonie vom zweiten Platz an den dritten und verschmilzt es nun mit dem Schlußallegro — eine schlechthin geniale Lösung.

Stellt die Bildung von Satzpaaren das eine Mittel zur Herstellung größerer Einheit dar, so ist ein noch wirksameres der Versuch, überhaupt alle Sätze einer Sinfonie durch einheitliche Thematik zu verknüpfen. So kommt man ganz logisch zur sinfonischen Dichtung. Denn die sinfonische Dichtung — zumindest in der früheren und mittleren Romantik — ist keineswegs ein formloses Gebilde, das nur in der Interpretation eines Handlungsprogrammes seinen Fortgang findet, sondern das Programm ist bereits schon vorher so zurechtgestutzt, daß sich zugleich eine logische musikalische Form ergibt.

Wenn wir nun die vier Sinfonien Schumanns unter diesen beiden Gesichtspunkten betrachten, dann sehen wir sofort, daß wir damit tatsächlich auf Themen stoßen, die Schumanns Denken immer erneut beschäftigt haben. Gleich in der 1. Sinfonie (von 1841) findet sich eine langsame Einleitung, die das Kopfmotiv des Hauptsatzes vorausnimmt (es stand bekanntlich zuerst auch in der Introduktion auf der Tonhöhe *bgab*) und sich dann mit dessen punktiertem Rhythmus eingehend beschäftigt. Auch der Schlußsatz der 1. Sinfonie benutzt eine langsame Einleitung. Bei ihrer weiteren Verwendung greift Schumann auf eine Eigentümlichkeit Beethovens zurück: er bezieht diese Einleitung in das gesamte kompositorische Geschehen des Satzes ein. Aber während Beethoven eine solche Einleitung nur vor Durchführung oder Reprise wiederholt, tritt sie bei Schumann mehrmals in der Exposition auf — T. 46 vor der Wiederholung des 2. Themas, T. 53 ff. in der sich wieder dem 1. Thema zuwendenden Schlußgruppe (und an den entsprechenden Stellen der Reprise) — dagegen fehlt sie vor der Durchführung, die sich thematisch dafür desto eingehender mit ihr beschäftigt, und vor der Reprise.

Die 4. Sinfonie ist ebenfalls noch 1841 entstanden. Die langsame Einleitung hat hier eine höhere Stufe der thematischen Verbindung entwickelt. Sie bezieht sich nicht nur auf das folgende Allegro, sondern auch auf den langsamen, 2. Satz, die Romanze. Denn der erste Teil der Introduction verarbeitet das den Kern der Romanze darstellende Motiv, während erst der kürzere zweite Teil das Hauptmotiv des Allegros bringt.

Dies Allegro weist weitere Komplikationen auf, die oft eine falsche Deutung veranlaßt haben. Der Satz ist nämlich keineswegs eine Sonatenform, sondern eine zweiteilige Form der Gestalt AABB. Der erste Teil, AA, ist von Schumann schon mit Wiederholungsstrichen notiert, der zweite Teil beginnt T. 87 und verarbeitet erst — bei hervor-



Robert Schumann, nach dem Stahlstich von Auguste Hüfener.

tretender Posaunengegenstimme — das Kopfmotiv, dann ab T. 121 ein Bläsermotiv mit in den Streichern alternierendem Kopfmotiv, ab T. 147 das Gesangsmotiv, dem ebenso wie seiner Wiederholung das Kopfmotiv folgt. T. 175 beginnt die Wiederholung dieses zweiten Teiles (wobei dem ersten Abschnitt die den Takten 87—101 entsprechende Partie fehlt!), der zweite Abschnitt beginnt T. 195, der dritte umfaßt die Takte 221—248. Darauf folgt als Schlußteil eine stark verkürzte Verarbeitung der Themen in ungefähr derselben Art und Reihenfolge, so daß man wieder drei Abschnitte (beginnend mit den Takten 249, 277 und 297, dies nochmals 313 gesteigert) unterscheiden kann. Die eigentliche Coda ist zweiteilig mit Beginn der Abschnitte in T. 337 und 349.

Der Schlußsatz ist mit dem ersten in der denkbar dichtesten Weise dadurch verknüpft, daß er dessen Thematik auch zu der seinigen macht. Die langsame Einleitung bringt Kopfmotiv und „Bläsermotiv“ des 1. Satzes, die stringendo-Überleitung wiederum das Kopfmotiv (auf die jeweils verschieden phrasierende Strichart sei kurz hingewiesen). Als 1. Thema wird das Bläsermotiv mit alternierendem Kopfmotiv verwandt, Zwischengruppe und Seitenthema sind neu erfunden. Die Coda bringt ein Gesangsthema, das mit dem des 1. Satzes aber keine Gemeinsamkeit besitzt.

So zeigt die d-moll-Sinfonie ein außerordentlich intensives Verquicken der Sätze, nicht nur vorbereitende Einleitungen (deren erste das Themenmaterial zweier Sätze enthält), sondern auch Aufbau der Ecksätze über ein an den entscheidenden Stellen gemeinsames Themenmaterial.

Die 2. Sinfonie (von 1846) zeigt eine noch souveränere Herrschaft der verschiedenen gekennzeichneten Methoden. Der Schlüssel zum Verständnis dieser Sinfonie liegt in einer Äußerung Schumanns vom September 1845: „In mir paukt und trompetet es seit einiger Zeit sehr (Trombe in C), ich weiß nicht, was daraus werden wird.“ Nun, unsere Sinfonie ist daraus geworden, und das Pauken und das „Trompeten“ der Hörner, Trompeten und Posaunen in C war so stark, daß es als Kernmotiv in alle Sätze der Sinfonie eingedrungen ist. Verständlich,



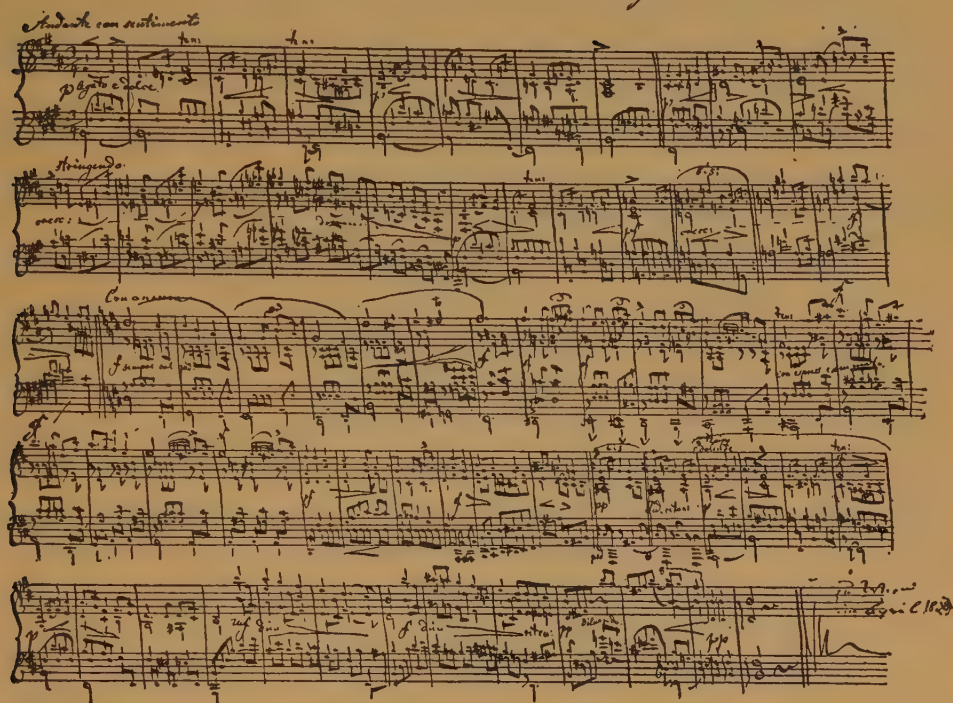
Namenszug Clara Schumanns

daß die langsame Einleitung des 1. Satzes gleich so beginnt, ehe sie auf das Hauptthema des 1. Satzes zu sprechen kommt, — während die gleichzeitige Streicherfigur im Seitensatz erscheint und das Trompeten vor allem den Charakter von Durchführung und Reprise bestimmt. Das an zweite Stelle gerückte Scherzo ist sofort stark auf die Trompetenklänge gegründet, während 1. und 2. Trio die Blechbläser nur in piano und mezzoforte lediglich als Unterstützung heranziehen, — und in der alles konzentrierenden Coda bildet das Trompetenthema den majestätischen Höhepunkt.

Das Adagio steht mit Absicht an dritter Stelle. Die bedeutende Frage nach der Umstellung von Scherzo und Adagio in vielen Sinfonien läßt sich hier einmal direkt beantworten: das Adagio ist vor das Finale gerückt, fast als dessen Einleitung, und, um den innigen Zusammenhang zum Ausdruck zu bringen, motivisch mit ihm verbunden, — bildet doch der Themenkopf des Adagios das 2. Thema (oder dessen Kontrapunkt, — je nach Bewertung) des Finale. Dessen 1. Thema ist schon auf Bläserdreiklänge gestellt, und auch die intervallgenaue Form des Trompetenthemas kommt im weiteren heraus, vor allem wieder in der glanzvollen Coda. Die ganze Sinfonie ist ein wahrhaftes Meisterwerk der Formbehandlung, das man mit Recht an die Seite von Mozarts Jupitersinfonie (W. Dahms) gerückt hat, und von dem sich auch Fäden zu Beethovens Eroica ziehen. Freilich scheint mir das Trompetenthema nicht nur aus dem Variationenthema der Eroica zu kommen, sondern vor allem bereits viel stärker die Bläserthemen Bruckners voranzunehmen.

Schumanns 3. Sinfonie endlich (von 1850) legt auf die thematische Einheit der *ganzen* Sinfonie weniger Wert, dafür um so mehr auf den einheitlichen *inneren* Aufbau der Sätze. Dabei hat Schumann wieder auch dem Scherzo seine besondere Fürsorge gewidmet. Es ist bekanntlich größtenteils nach dem Vorbild der Variationenform gebaut und hat so auch einmal eine kunstvolle Behandlung erfahren, die ihm sonst zumeist versagt wurde. Das ausschlaggebende Interesse Schumanns gehörte in dieser Sinfonie dann dem 4., langsamen, und dem 5. Satz, dem Finale, zu dem der 4. Satz wieder in der gekennzeichneten Art die Einleitung bildet.

composé par Clara Wieck.



Clara Wieck (1838), Andante für Pianoforte.

Der 4. Satz ist in verschiedener Weise analysiert worden, — es soll hier versucht werden, ihn als Fuge zu erfassen. Denn eine Fuge besitzt ja oft genug überzählige oder alleingängige Themeneinsätze, und die Abstraktion der „regelmäßigen“ Schulfuge findet sich nicht bei den großen Meistern der Form, die jede Fuge nach einem neuen, individuellen Plan bauen. Das Adagio der 3. Sinfonie bringt zunächst das Thema allein, an seine letzte Note hängt sich sofort seine verkürzte und leicht abgewandelte Form, die im folgenden dann stets als ostinates Begleitmotiv auftritt und insbesondere in der Durchführung des Finale erscheint.

Dies wäre sozusagen die Adagio-Einleitung (= Präludium) der Fuge, denn T. 8 beginnt die 1. Durchführung in zweimaligem doppeltem, jeweils enggeführten Einsatz des Themas (T. 8, 1 bzw. 8, 3; T. 12, 3 bzw. 13, 1), beschlossen durch zwei Einsätze des Themakopfes in T. 17, 3 und 20, 1. Auch die 2. Durchführung benutzt diese doppelte Anlage, diesmal aber vom zweifachen zum dreifachen gesteigert: erst drei enggeführte Einsätze (T. 23, 26 und 30), dann dreimal der Themakopf (T. 32, 33, 34). Die 3. Durchführung bringt wieder nur zwei Engführungen (T. 35 und 38) und zwei überzählige Einsätze, Thema und Themakopf (T. 40 und 42).

Der Introduktion entsprechend folgt ein Epilog, der das Thema T. 44 bringt, wie in der Introduktion von seiner Verkürzung gefolgt. In die verebbende Coda ist der Themakopf nochmals eingelagert. Im Finale spielt die verkürzte Form dann in der Durchführung eine bestimmende Rolle, während die Originalform der Coda das Gepräge gibt.

Aus alledem ergibt sich, daß Schumann in seinen Sinfonien das fundamentale Problem der Großform, ihre Einheit, in einer bewundernswerten Klarheit gesehen hat. Die Art, wie er diese Aufgabe mit kompositionstechnischen Mitteln zu lösen versuchte, ist für die Spätromantik (Bruckner, Mahler) das entscheidende Vorbild geworden.

KARL-FRITZ BERNHARDT

SCHUMANNS WEGGEFÄHRTIN

Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau

Die Musikgeschichte legitimiert Clara Schumann, geb. Wieck, als eine Persönlichkeit, deren edles Menschentum und künstlerische Bedeutung den höchsten Rang unter den in ihrer Epoche zahlreich hervortretenden musizierenden Frauengestalten verdienen. Schon in der Kindheit wird sie von ihrem Vater Friedrich Wieck, einem Musikerzieher von hohen pädagogischen Graden, der musikalischen Öffentlichkeit vorgestellt. Sie sollte jedoch nicht die damals sehr in Mode gekommenen „Wunderkinder“ zahlenmäßig vermehren. Am Beispiel der eigenen Tochter demonstrierte Friedrich Wieck die Prinzipien der von ihm angewandten musikpädagogischen Methode und gewann damit gleichzeitig einen Schülerkreis, der in der künftigen Musikentwicklung einmal führend in Erscheinung treten sollte.

Durch Licht und Schatten führte der künstlerische Weg Clara Wieck. Begegnungen mit Goethe, Liszt, Chopin, Mendelssohn, Brahms, Joachim, Moscheles, Stockhausen, Paganini, Bülow — um nur einige zu nennen — sowie die wechselseitig gebende und nehmende Ehe- und Schaffensgemeinschaft mit Robert Schumann verleihen ihrem Leben als Interpretin, Komponistin und später auch als Musikpädagogin trotz vieler tragischer Aspekte eine leuchtende Folie.

Schon der offizielle Eintritt der jungen Clara Wieck in das Konzertleben ist keineswegs kritiklos hingenommen worden. Im Gegenteil! Der Musikkritiker Rellstab prägte schon in Bezug auf ihr Repertoire einen uns heute absonderlich erscheinenden Satz:

„Clara Wieck scheint Talent zu haben; schade, daß sie in den Händen eines Vaters ist, der sie solchen Unsinn wie die Stücke von Chopin spielen läßt!“

Noch erheiternder aber ist ein Ausspruch einer ihrer Geschlechtsgenossinnen, der Schriftstellerin Bettina von Arnim, der Schwester von Clemens Brentano, die übrigens auch (unter dem Pseudonym Beans Beor) selbst komponierte:

„Es ist eine Schande, daß ein 17jähriges Mädchen schon so viel kann. Clara ist eine der unausstehllichsten Künstlerinnen, die mir je vorgekommen sind. Mit welcher Präntention setzt sie sich ans Klavier — und ohne Noten!“

Wenn wir aber in einer noch gar nicht so sehr alten „Geschichte der Musik“ von Friedrich Spiro in der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“ lesen müssen:

„Schumann verliebte sich in ein hübsches Leipziger Klaviergänschen, Clara Wieck“ — dann scheint es doch dringend vonnöten, ihre gesellschaftliche und künstlerische Position im Musikleben etwas eingehender zu untersuchen und auf die neuere Literatur zur Einschätzung dieser musikgeschichtlich nicht unbedeutenden Frau hinzuweisen.

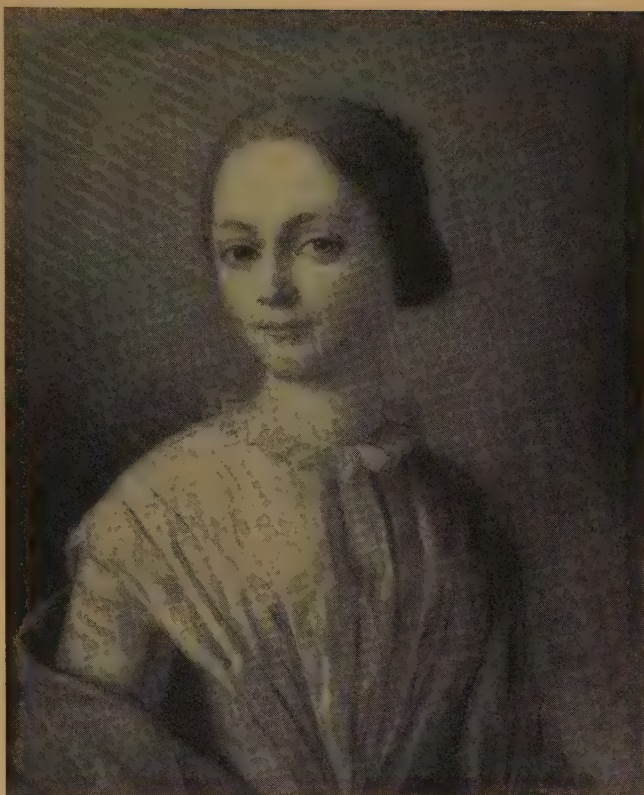
Clara Schumann hatte einen Blick auch für das politische Leben und die Lebensnotwendigkeiten, die nicht zuletzt die Voraussetzungen für den Erfolg der künstlerischen Arbeit bilden. Ihr Tagebuch erweist überzeugend, daß sie sich über die revolutionäre Entwicklung, mit der ihre Familie in Dresden in Berührung kam, Gedanken machte. Sie schreibt:

„Traurig ist es, zu sehen, wie wenig wahrhaft freisinnige Menschen es unter dem gebildeten Stande gibt.“

An anderer Stelle lesen wir: „Wann wird einmal die Zeit kommen, wo die Menschen alle gleiche Rechte haben werden? Wie ist es möglich, daß der Glaube unter den Adligen, als seien sie andere Menschen als wir Bürgerlichen, so eingewurzelt durch so lange Zeit hindurch sein konnte!“

Tatsache ist, daß gerade diese spannungsgeladene Zeit zur fruchtbarsten Schaffensperiode des Ehepaares Schumann gehört, obwohl die produktive Kunst auf der einen Seite (Komposition) und die reproduktive der anderen (Vorbereitung der Klavierinterpretation) manchmal zum häuslichen Problem, aber von der liebenden Frau als der menschlich stärkeren und führenden Kraft, stets überwunden wurden. Nur etwas konnte sie nicht aufhalten — den drohenden gesundheitlichen Verfall des Gatten. Doch als Clara Schumann nach seinem Tode durch nur kurz unterbrochene Konzertreisen die Existenz der Familie sichern mußte, standen ihr Brahms und Joachim in bewährender Freundschaft zur Seite.

Daß Clara Schumann aber auch eine Komponistin war, ist über ihren pianistischen Erfolgen weitgehend in Vergessenheit geraten. Trotzdem kann nicht übersehen werden, daß am 9. November 1835 im Leipziger Gewandhaus zum ersten Mal das Ludwig Spohr gewidmete Klavierkonzert mit Orchester op. 7, das sie als Fünfzehnjährige komponierte, unter ihrer solistischen Mitwirkung aufgeführt wurde. Auch Chopin machte anläßlich eines Besuches bei Friedrich Wieck mit diesem Werk Bekanntschaft und sprach sich sehr anerkennend über das kompositorische Talent aus. Spohr bestätigte dieses Urteil einige Monate später. Das war für Friedrich Wieck ein Anlaß, die kompositorische Tätigkeit seiner Tochter noch stärker zu fördern.



Clara Wieck (1836), nach dem Gemälde eines unbekannten Künstlers.

Die Musikgeschichte irrt jedoch, wenn sie meint, daß Clara Schumann die erste Frau sei, die sich auf die „volle fachlich-handwerkliche Ausrüstung stützen“ könne. Und auch Robert Schumann befand sich als Musikpublizist in einem großen Irrtum, wenn er annahm, daß die Namen aller öffentlich in Erscheinung getretenen Komponistinnen auf einem Rosenblatt Platz hätten. Über den schöpferischen Anteil der Frau in der Musik, den zu ermitteln man damals noch keinen Anlaß sah, hat die Musikforschung der Gegenwart nun doch schon klarere Vorstellungen. Vor allem in Frankreich stößen zur gleichen Zeit Frauen über Klavierwerke und Kammermusik zum sinfonischen Schaffen vor.

Es würde zu weit führen, auf eine kritische Betrachtung der Kompositionen Clara Schumanns einzugehen, die bei Friedrich Hofmeister und Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen und in den Schriften Robert Schumanns mit einigem Gefühlsüberschwang, manchmal aber auch in einer liebevoll verbrämten Distanzierung behandelt wurden. Fast jedes Musiklexikon nennt die wesentlichsten Werke neben dem erwähnten Klavierkonzert: Präludien und Fugen, Variationen über ein Thema von Robert Schumann, die Beiträge zum Rückert-Liederheft, die Kadenzen zu Beethovens c-moll- und G-dur- sowie zu Mozarts d-moll-Konzert und vor allem das Trio für Klavier, Violine und Cello op. 17, das mit seinem Adagio den Hörer am stärksten anspricht.

Was sagt das Tagebuch über Clara Schumanns Kompositionen?

„Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören.“

An anderer Stelle spricht sie dann vom

„Selbstproduzieren, diesen Stunden des Selbstvergessens, wo man nur noch in Tönen atmet.“ Die eheliche Gemeinschaft wurde zur Quelle ihrer musiksöpferischen Kraft. Es darf wohl mit Sicherheit angenommen werden, daß der Liederzyklus „Frauenliebe und -leben“ überwiegend von Clara und nicht von Robert Schumann komponiert wurde! In seinen Impromptus op. 5 verarbeitete Robert Schumann ein Thema der jungen Clara Wieck.

Es gab aber damals einen Mann, der die kompositorische Tätigkeit der Frau generell ablehnte. Hans von Bülow schreibt:

„Reproductives Genie kann dem schönen Geschlecht zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist . . . Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine verdruckte Copistin . . . Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffs: Schöpfer. In den Tod verhaßt ist mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt . . .“

War das, da Bülow ein Schüler von Friedrich Wieck war, nicht vielleicht sogar direkt an die Adresse von Clara Schumann gerichtet?

Nach ihren Aufzeichnungen im Tagebuch sagt sie über den Dirigenten Hans von Bülow anläßlich einer Aufführung der 3. Sinfonie von Brahms:

„Ohne Verständnis und Gefühl, eine kalte Berechnung war das Ganze, ausartend in die krasseste Geschmacklosigkeit.“

Jedenfalls bestätigt Marie Wieck in ihren Aufzeichnungen aus dem Kreise Wieck-Schumann diese gegenseitige Abneigung zwischen Clara Schumann und Hans von Bülow.

Inzwischen ist das Leben ein ganzes Jahrhundert weitergegangen. In allen Ländern der Erde melden sich die Frauen auf dem Gebiete der Komposition. Hans von Bülow hat sich doch geirrt. Die psychobiologische Demoralisation der Frau gehört der Vergangenheit an, und ihre gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung als Komponistin wurde Wirklichkeit. Clara Schumann aber war eine entscheidende Schrittmacherin dieser Entwicklung!

FRIEDRICH BASER

EIN STUDENT IN HEIDELBERG

Bekanntlich endeten Robert Schumanns Heidelberger Semester mit dem wichtigsten Entschluß seines Lebens: Musiker zu werden. Auf dieses Ereignis zielt sein ganzes anfänglich so „zielloses“ Heidelberger Treiben mit elementarer Gewalt ab. Auf der Herreise hatte er mit dem Dichter Willibald Alexis den Rhein genossen, wie ihn nur ein romantischer Schwärmer genießen kann. Die notwendig folgende Ernüchterung mußten die armen Pfälzer Mädels tragen: „Ich sah von Mainz aus bis Heidelberg kein einziges Gesicht“, wie er der Mutter nach Zwickau schrieb. Da ihm in Mannheim das Geld ausgegangen war und er „einen stürmischen Abend und einen herrlichen Sonnenuntergang“ auskosten wollte, ging zu Fuß gen Heidelberg. „Auf diesem Wege sah ich den selben Wegweiser, an welchem Sand (der Kotzebue erdoldete) auf dem Bilde, das auf dem Saale bei uns hängt, still steht und sinnt . . . Der Abend war schön, stürmend, und die Sonne ging purpurn wie ein Gott hinter das schwarze Gewölk. Abends gegen neun Uhr kam ich mit einem gemischten Gefühl von Freude und Wehmut in meinem ersehnten Heidelberg an.“

In das „freundliche Heidelberger Leben“ führte ihn „der noch freundlichere Rosen“ ein, sein Studienkamerad von Leipzig her. Hier fühlte er sich heiter, ja manchmal sogar recht glücklich. „Ich bin fleißig und ordentlich; das Jus schmeckt mir bei Thibaut und Mittermayer excellent und ich fühle jetzt erst die wahre Würde der Jurisprudenz, wie sie alle heiligen Interessen der Menschheit fördert. Und Gott! Dieser Leipziger Professor, der wie ein Automat auf seiner Jakobsleiter zum Ordinariat dastand, und geist- und wortarm seine Paragraphen phlegmatisch ablas — und dieser Thibaut, der, obgleich noch einmal so alt wie jener, von Leben, Geist überfließt und kaum Zeit und Worte genug hat, seine Ideen auszusprechen! Das Leben ist angenehm und



Clara und Robert Schumann, Doppelmedaillon von Ernst Rietschel, mit eigenhändiger Widmung von Schumann an Johannes Brahms.

freundlich, obgleich nicht so großartig, großstädtisch und mannigfaltig, wie das Leipziger, das seine guten und schlechten Seiten für den Jüngling hat. Dies ist auch das Einzige, was ich hier vermisste. Den Heidelberger Studenten stellt man sich auch ganz falsch vor. Er ist der ruhigste, feine, etwas kalt-zeremonielle Student, der den guten und eleganten Anstand oft affektiert, weil er seiner noch nicht mächtig sein kann. Der Student ist die erste und angesehenste Person in und um Heidelberg, welches einzig von ihm allein lebt; die Bürger und Philister sind natürlich übertrieben höflich . . . Umgekehrt hat Heidelberg den Vorzug, daß der Studierende durch die große, lyrische Natur von sinnlichen und geistigen (Wein-)Genüssen und Getränken abgezogen wird; darum ist der hiesige Student zehnmal solider als der Leipziger.“ Leider trifft diese Apologetik für ihn selbst nicht mehr lange zu: seine Schneiderrechnungen vermehrte er um einen kostbaren blauen Anzug, den er nicht zahlen konnte — wenigstens eine zeitlang nicht.

Sein poetisches Ausdrucksvermögen erwacht wie so manche Briefstelle erkennen läßt, gleichzeitig mit seiner Fähigkeit, sich am Flügel improvisierend auszudrücken: „Und doch, mein freundliches Heidelberg, bist du so schön und idyllisch-unschuldig; wenn ich den Rhein mit seinen Bergen der männlichen Schönheit vergleichen könnte, so das Neckartal der weiblichen; dort ist alles in starken festen Ketten, altdeutschen Akkorden; hier alles in einer sanften, singenden, provençalischen Tonart. Die Musik liegt natürlich hier sehr darnieder; an einen ordentlichen Klavierspieler ist gar nicht zu denken; ich bin als solcher schon sehr bekannt, habe mich aber noch in keine Familie eingestiet, was besser für den Winter passt und da leicht und angenehm ist, da doch auch hier Mädchen sind, die die Kur geschnitten haben wollen. So ist es auch etwas ganz Gewöhnliches, daß man Dutzende von Studenten als Bräutigam herumlaufen sieht und mit Einwilligung der Eltern; natürlich, die sentimentalischen Mädchenherzen wollen auch lieben und heiraten, sehen aber niemanden, als Studenten — und so sind Verlobungen an der Tagesordnung. Um mich brauchst Du keine Angst zu haben; kannst es auch schon daraus abnehmen, daß ich Dir dies alles so offen als wahr schreibe.“

Auf einer mehrwöchigen Italienreise, die er zwischendurch von Heidelberg aus unternahm, hörte er italienische Musik „unter dem Himmel, der sie hervorlockte“, und war von Rossini oder vielmehr der Pasta, der er „kein Beiwort geben will, aus Ehrfurcht und fast aus Anbetung“, begeistert. Und der junge Schwärmer fährt fort: „Ich habe im Leipziger Konzertsaal manchmal vor Entzückung wie zusammengeschauert und den Genius der Tonkunst gefürchtet — aber in Italien lernte ich ihn auch lieben, und es gibt nur einen Abend in meinem Leben, wo mir es war, als stände Gott vor mir und er ließe mich offen und leise auf einige Augenblicke in sein Angesicht sehen — — und der war in Mailand, wo ich die Pasta hörte und — Rossini.“ Dieses Bekenntnis schrieb der junge Schumann an seinen Leipziger Klavierlehrer Friedrich Wieck, seinen späteren Schwiegervater. Anschließend bekennt sich der Briefschreiber zu einer musikalischen Neigung, die sehr aufschlußreich und beachtlich ist. „Schubert ist noch immer mein ‚einziger Schubert‘, zumal da er alles mit meinem ‚einzigen Jean Paul‘ gemein hat; wenn ich Sch. spiele, so ist’s mir, als läse ich einen komponierten Roman Jean Pauls. Neulich spielte ich sein vierhändiges Rondo op. 107, das ich mit zu seinen ersten Kompositionen zähle, oder vergleichen Sie mir etwas mit dieser ruhigen Gewitterschwüle und mit diesem ungeheuren, stillen, gepreßten, lyrischen Wahnsinn und mit dieser ganzen, tiefen, leisen, ätherischen Melancholie, die über dieses Ganze, wahrhaft-Ganze ausgegossen schwebt. Ich sehe Schuberten ordentlich in seiner Stube auf- und abgehen und wie er die Hände wie verzweiflungsvoll ringt. — — — Es gibt überhaupt außer der Schubertschen keine Musik, die so psychologisch merkwürdig wäre in Ideengang und Verbindung und in den scheinbar logischen

dem er jede seiner Launen anvertraute, und seine ganz durch und durch musikalische Seele schrieb Noten, wenn andere Worte nehmen . . .“

Dies alles gilt aber erst recht für Schumanns eigenes Schaffen, das bereits in Heidelberg mit aller Macht einsetzte. Das empfand Max Reger, als er 1894 an seinen früheren Lehrer Adalbert Lindner schrieb: „Schumann war gut in seiner Burschenherrlichkeit, während er mit der so allmählichen Umnachtung seines Geistes oft recht arm und trocken in der Erfindung ist; die Fis-moll-Sonate (für Klavier) op. 11 von ihm ist sehr schön; ist aber im ersten Satz rhythmisch zu eintönig, wie man denn überhaupt bei Schumann eine gewisse Monotonie des Rhythmus sehr leicht nachweisen kann (B-dur Symphonie erster Satz, er macht in diesem Satze jenen Rhythmus mausetot).“ Ohne dieser gelegentlichen Bemerkung des 21jährigen Reger mehr als die richtige Beobachtung vom poetischen Impuls früher, glücklicher Konzeptionen des jungen Schumann zu entnehmen, rundet sie doch die Impressionen seiner Jugendbriefe treffend ab.

MAXIMILIAN MARIA STRÖTER

DAS DUNKEL KAM WIEDER

Erinnerungen an Schumanns letzte Lebenszeit

Kirchenrat D. Rudolf Rocholl erzählt von seinen Begegnungen mit Robert und Clara Schumann:

„Zu unserer größten Freude war es, wenn Clara Schumann, geb. Wieck, im Kreise erschien. Sie war Freundin der Frau des Hauses, und so war das öfters der Fall. Sie setzte sich an den Flügel und der Abend war völlig ausgefüllt. Und so bescheiden und still sie hier im engeren Kreise vortrug, ebenso bescheiden und still im großen Saal des Musikvereins, wenn Jenny Lind in ihrem Konzert sang, und der Saal, wie an jenem 11. Januar 1847, die Menge nicht faßte.

Robert Schumann, der Komponist, pflegte in einsilbigem Ernst und fast schwermütig am Tisch zu sitzen. Die Arbeit an Herausgabe der Leipziger „Zeitschrift für Musik“ hatte er damals schon eingestellt. Er lebte nur dem künstlerischen Schaffen. Er saß in sich versunken unter uns. Lebendig wurde er, wenn man über die romantische Dichterschule sprach. Denn über Musik mit ihm zu reden, war ich Unverständiger nicht imstande. Das von langem, schwarzen Haar umfaßte bleiche Gesicht wurde bewegter, wenn er über Tieck oder Brentano sprach. Aber die Bewegung erlosch auch wieder. Wie jene sinnige Symphonie, in der er an Beethovens Seite tritt, nur eine Insel im tiefen und oft dunklen Strom seiner Gedanken, so jede heitere Regung. Das Dunkel kam wieder. Es ist das Dunkel, welches Werke schuf, von denen man neulich urteilte, daß nur Schopenhauer sie genießen könne.“

Ergänzende Angaben: Rudolf Rocholl, geb. in Rhoden (Waldeck) am 27. September 1822, gest. in Düsseldorf am 26. November 1905, ruht auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof, evangelischer Geistlicher altlutherischer Art, war in jungen Jahren Hauslehrer in einem katholischen (aus Zartsinn nicht genannten) Adelshaus in Wien. Die Hausfrau war evangelisch, eine Tochter des berühmten Nationalökonomen Friedrich List, sie war bestimmend, daß man Rocholl als Lehrer ins Haus nahm; neben ihm wurden mehrere Lehrer zugezogen.

Sehr aufgeschlossenes Haus, angenehme Atmosphäre einer wahrhaft vornehmen Frau. Das geistige Wien fand sich gern ein. Hier begegnete Rocholl dem Ehepaar Schumann.

Rocholls Buch „Einsame Wege“, dem obige Mitteilungen entnommen sind, erschien in erweiterter Auflage bei A. Deichert Nachf. G. Böhme, Leipzig 1908, und ist längst vergriffen.

Landgerichts-Kammerpräsident a. D. Karl Schorn schreibt:

Der geniale und erst nach seinem Tode voll gewürdigte Schumann, der zweite Nachfolger Mendelssohns als Musikdirektor in Düsseldorf, stand damals zum letzten Male am Dirigentenpult und zwar mit seiner D-moll-Symphonie, denn bekanntlich wurde er bald (1854) geistig umnachtet, und, nach einem Selbstmordversuch im Rhein, der Heilanstalt in Eendenich bei Bonn übergeben, wo er zwei Jahre später starb. In Bonn hat er auf dem alten mit berühmten Gräbern gezierten Friedhof seine letzte, mit einem wundervoll poetischen Marmordenkmal des Bildhauers Dondorf geschmückte Ruhestätte, und zwar nunmehr an der Seite seiner vor kurzem verstorbenen, berühmten Gattin Clara Wieck gefunden.

Als gewähltes Mitglied des Düsseldorfer Musikcomités bin ich während seiner letzten Berufstätigkeit mit Schumann und dessen Gattin vielfach in Berührung gekommen und war Zeuge, mit welcher liebevollen Pflege und Aufmerksamkeit die letztere den tiefsinnigen und schweisgsamen Mann bei dessen schon merklich hervortretendem psychischem Krankheitszustande behandelte.

Die Einsilbigkeit und Wortkargheit Schumanns war in der letzten Zeit so auffallend und so störend, daß jede Unterhaltung mit ihm eigentlich nur durch Vermittlung der stets an seiner Seite weilenden Frau möglich war. Gewöhnlich war der Ausdruck seines runden, vollen und bartlosen Gesichts mit den großen überaus sanften Augen nicht der eines genialen Denkers und schaffenden Geistes, sondern ein passiv phlegmatischer, wobei etwaige geistige Erregungen sich nur durch nervöses Aufblähen und Zusammenziehen seiner Wangen und Zusammenpressen seiner Mundwinkel, sowie durch Kopfnicken und zeitweises „Hm, hm“ kund gaben. Er machte in seiner äußeren Erscheinung mehr den Eindruck eines Pädagogen oder evangelischen Pfarrers, wie den eines freien Genies. Nur das Anhören von Musik, und besonders seiner eigenen bewegte ihn zu lebhaften Zeichen vorhandenen Intellekts und kritischen Verstandes.

Ogleich Schumann damals schon nicht mehr in voller Geistesfrische und Schaffenskraft stand, war er dennoch von einer Schar junger Verehrer und Eleven umgeben, unter denen der junge Brahms wohl unstreitig der hervorragendste, und von Schumann schon damals als neuer Musikprophet gepriesen war. Brahms war damals ein zarter, unscheinbarer 20jähriger Jüngling mit blondem Haar, erwies sich indeß bei näherer, durch Schumann und dessen Freund, den Gesanglehrer Lindhult vermittelter Bekanntschaft, als ein selbstbewußtes seinen Jahren vorausgeeiltes Genie, in dessen schaffensseligem Innern noch keine Gedankenabklärung stattgefunden hatte, vielmehr allerhand neckische Geister ihren wilden Spuk trieben. Von den übrigen Jüngern Schumanns können wir Grimm, Müller, Wasielewski und mehr oder minder auch seinen musikalischen Arzt, Hasenclever, Gemahl einer genialen Tochter Schadows, nennen.

Wasielewski hat sich ja als Musikschriftsteller durch die Lebensgeschichte Schumanns ein großes Verdienst erworben. Wenn derselbe in dieser erzählt, daß Schumann im Herbst des Jahres 1853 zufolge einer Differenz mit dem Comité sein Amt als Musikdirektor habe niederlegen müssen, so halte ich mich als gewesenes Mitglied des damaligen Comités für verpflichtet, diese sogenannte Differenz dahin klar zu stellen, daß nach dem Pfingstfest des Jahres 1853 die Geistesstörung des beklagenswerten Mannes so zunahm, daß er bei dem Dirigieren eines Abonnementskonzertes mit seinem Taktstock das Orchester in solche Ver-

wirrung brachte, daß sein anwesender späterer Nachfolger Tausch ihn am Dirigentenpult ablösen mußte. Das Comité sah sich mithin genötigt, durch eine Deputation den kranken Komponisten bitten zu lassen, sich der Schonung und einstweiligen Ruhe hinzugeben, was freilich auf ihn und die bekümmerte Gattin einen sehr betrübenden Eindruck machen mußte.

Überhaupt war die geistige Störung Schumanns damals schon weit vorgeschritten; er befaßte sich mit Geisterspuk, mit Tischrücken und Tischklopfen und bildete sich ein, der Tisch habe den Ton A von sich gegeben und andere Ausgeburten eines kranken Gehirns.“

Ergänzende Angaben: Obiges entstammt dem Buch: „Lebenserinnerungen, ein Beitrag zur Geschichte des Rheinlands im neunzehnten Jahrhundert“ von Karl Schorn, Landgerichts-Kammerpräsident a. D. Zweiter Band (1848—1885). Bonn 1898, Verlag von P. Hanstein. Schorn war 1818 in Essen-Ruhr geboren. (Nicht zu verwechseln mit dem Dichter Karl Schorn, in Neuß 1893 geboren, in Düsseldorf-Lohausen lebend!).

Das Wort „damals“ bezieht sich auf das Musikfest in Düsseldorf zu Pfingsten 1853. Die Aufeinanderfolge der Musikdirektoren war: Mendelssohn, Rietz, Hiller, Schumann, Tausch.

Johannes Brahms kam September 1853 nach Düsseldorf.

Der Arzt (Sanitätsrat) Dr. Hasenclever (aus Ehringshausen im Bergischen Lande gebürtig) und seine Gattin ruhen am Südkopfe des Golzheimer Friedhofes. Beide Gatten haben je einen Gedenkstein. Kinder (oder Halbstarke) stürzten den Grabstein Hasenclevers nach dem 2. Weltkriege um. Das marmorne Kreuz ist durch den Aufschlag auf eine benachbarte, mittlerweile entfernte steinerne Grabeneinfassung abgebrochen. Den Sockel mit den Daten über Sanitätsrat Hasenclever haben die Arbeiter des Gartenamtes wieder aufgerichtet.

In welcher Hinsicht seine Gattin, geborene von Schadow, genial war, ist mir nicht bekannt. Der Vater war der geadelte Maler und Düsseldorfer Akademiedirektor Friedrich Wilhelm von Schadow-Godenhau, ihr Großvater der berühmte Bildhauer Gottfried Schadow.

Schumann schreibt (Düsseldorf, den 29. April 1853) an Hiller nach Paris: „Unsere magnetischen Experimente haben wir wiederholt. Es ist, als wäre man von Wundern umgeben. Wenn Du hier bist, nimmst Du vielleicht auch teil . . .“ Vermutlich stand Schumann in Düsseldorf mit seinem Tischrücken und ähnlichen Experimenten auch nicht allein. Derartiges lag schon seit der Erforschung des tierischen Magnetismus durch den Mozartfreund Dr. Mesmer in der Luft. Wenn übrigens ein hochsensibler Mensch Dinge oder Wesen als „in A schwingend“ empfindet, muß er deshalb noch nicht irrsinnig sein. Indessen reagieren Personen mit zarten Nerven auf übersinnliche Experimente bekanntlich besonders stark und können, wie ich versichert worden bin, sogar Schädigungen davontragen.

Paula Hammers, dritte Tochter des damaligen Düsseldorfer Oberbürgermeisters, hatte die Freundlichkeit, mir gelegentlich folgendes zum Zwecke der Aufzeichnung zu erzählen:

„Von der Altstadt nach Oberkassel führte damals — bekanntlich — eine Schiffsbrücke über den Rhein. Sie sperrte — wie jede Schiffsbrücke — überquer die Fahrrinne. Wenn ein Schiff Durchfahrt erforderte, mußten die Brückenwärter ein Stück der Schiffsbrücke ausfahren. Als nun einmal eben das Brückenstück ausgefahren war, entlief Schumann seiner Begleitung, um an die offene Stelle zu gelangen, und stürzte sich in den — eisigen — Rhein. Die Brückenwärter machten den Rettungskahn los, und es gelang, Schumann hineinzuziehen. Im damaligen, noch kleinen Düsseldorf, kannte jeder eine solch hervorstechende Person wie Schumann. Einer der Brückenwärter rannte zum Rathaus, zu meinem Vater, und machte Mitteilung: der Musikdirektor hat sich in den Rhein gestürzt. — Unser Vater hat uns den Vorfall des öfteren erzählt.

Man hat gesagt: Clara Schumann sei Düsseldorf gram gewesen und habe in späteren Jahren unsere Stadt gemieden. Dem ist nicht so. Sie kam des öfteren nach Düsseldorf zu Besuch und

weilte dann bei der Frau des Akademiedirektors Bendemann. Clara Schumann war stets gütig und freundlich. Sie spielte vor und ich, damals noch ein Kind, durfte ihr vorspielen.“

Ergänzende Angaben: Oberbürgermeister Louis Josef Hammers, geb. am 4. März 1822, gest. 3. Juni 1902, ruht mit nahen Verwandten auf dem Düsseldorfer Nordfriedhof. Er bemühte sich, Clara Schumann die Bezüge so lange als eben möglich zu lassen. (Es war nur wenige Monate möglich): Siehe Dr. Paul Kauhausen, Schumann-Aufsatz der Düsseldorfer Zeitschrift „Das Tor“, Heft 11, 1950. Das Ehepaar Hammers hatte sieben Kinder. Paula Hammers, geb. am 5. November 1868 zu Düsseldorf, gest. 30. Juli 1954 zu Düsseldorf, ruht im Familiengrab auf dem Nordfriedhof.

Eduard Bendemann, geb. 1811 in Berlin, gest. 1889 in Düsseldorf, Direktorat 1861–1866 (1867).

Schumann stürzte sich am 27. Februar 1854 in den Rhein; der Wahnsinnsanfall scheint nicht unbedingt mit Selbstmordabsicht zusammenzuhängen. Die Stürzesucht kommt auch bei durchaus lebenswilligen Naturen vor, aber sie bleiben — wohl meist — ihrer Herr.

KURT HONOLKA

HAT DAS PUBLIKUM VERSAGT?

Eine notwendige Richtigstellung

Daß mit dem Musikleben unserer Zeit nicht mehr alles stimmt, daß das, was man gemeinhin mit dem vagen, längst erstarrten Begriff „Neue Musik“ zu bezeichnen pflegt, ins Stadium einer echten Krise geraten ist, leugnen heute nur sehr erfahrene oder sehr verbohrte Beobachter. Alarmzeichen und Paradoxa, wohin man blickt: einer Sozialisierung hochwertiger Musik durch Rundfunk, Schallplatte und Abonnentenorganisation, wie es sie vordem nie gab, steht eine bedrückende Echolosigkeit und Isolierung der sogenannten musikalischen Avantgarde gegenüber. Zu keiner Zeit hatten die großen Meister, selbst anspruchsvolle Werke wie Bachs Kunst der Fuge oder seine h-moll-Messe, eine solche Breitenwirkung. Man kann nicht einmal sagen, daß die zeitgenössische ernste Musik (wir reden hier nicht von dieser oder jener Interessengruppe) in Bausch und Bogen abgelehnt würde. Es gibt eine ganze Reihe von älteren Meistern, die sich durchgesetzt haben (Strawinsky, Hindemith, Bartók, Prokofjew, Honegger etwa, — auch Berg mit dem „Wozzeck“), und dazu viele Jüngere wie Schostakowitsch, Britten, Menotti, Orff, die man aus einem einzigen Grund spielt: weil ihre Musik gefällt und begehrt ist.

Hingegen stehen die Produkte der Zwölftontechnik, selbst wenn sie aus der schon fast klassisch gewordenen Ära der Moderne stammen, nach wie vor außerhalb des lebendigen Musiklebens. Von den großen Pionieren des Jahrhunderts ist Schönberg der einzige, der selbst nach seinem Tode ein Festival- und Erstaufführungskomponist geblieben ist. Diese Vereinsamung teilen mit ihm praktisch alle jüngeren Dodekaphonisten. Gäbe es nicht die bewundernswert funktionierende Organisation der Zwölfton-Internationale mit ihren Musikfesten und Funkstudios, es würde kein einziges ihrer Stücke — bis auf das eine oder andere von Dallapiccola — mehr als einmal aufgeführt. Die Musik, die als legitimer Ausdruck unserer Zeit auftritt, findet unter freiwilligem Ausschluß der Öffentlichkeit statt. In den Buchläden kauft das Publikum mit größter Selbstverständlichkeit Werke, die etwas in der Sprache von heute auszusagen haben, nicht nur von den großen Alten Thomas Mann, Hesse oder Gide, auch von Sartre, Hemingway, Kafka, Saint-Exupéry und Jünger. Wer aber opfert fünf Mark, um Schönbergs Bläserquintett zu hören, und wer ist schon auf den nächsten seriellen Homunculus aus Stockhausens Labor neugierig?

Ein unbehaglicher, kurioser Zustand. Es ist schon einiges gewonnen, wenn er als Krise erkannt ist; Krise bedeutet ja die Chance einer Wende. Gerade gegen diese Erkenntnis aber sträuben sich einige Sektierer mit Händen und Füßen. „Was wollt ihr bloß?“ argumentieren sie. „Zu allen Zeiten sind doch kühne, neuartige Werke mißverstanden worden! Das Publikum ist eben träge und kapiert nicht so schnell. Schon Mozart und Beethoven haben das erfahren.“ Und dann werden die Beispiele nur so aus dem Ärmel geschüttelt. Wenn selbst Meisterwerke wie Bachs Matthäuspassion und Beethovens letzte Quartette von den Zeitgenossen nicht verstanden wurden, wen wundert es dann, wenn Henzes Streichquartette kein Publikum haben? Nur Geduld! Und wurde nicht Mozarts lichter „Figaro“ vom Kaiser Joseph als überladen empfunden, Schuberts große C-dur-Symphonie und Wagners „Tristan“ in Wien als unaufführbar zurückgewiesen, fiel nicht der „Tannhäuser“ in Paris mit Pauken und Trillerpfeifen durch, ja, selbst Verdis „Traviata“ und Bizets melodienreiche „Carmen“?

Verdrehte Tatsachen

Nun gibt es gewiß eine Menge historischer Durchfälle und prominenter Irrtümer, die uns heute unbegreiflich, ja komisch anmuten. Die Mechanik jedoch, mit der man solche historische Parallelen konstruiert und verallgemeinert, um über den Echomangel der heutigen Avantgarde hinwegzutrusten, ist eine billige Halbwahrheit, und Halbwahrheiten stiften mehr Schaden als evidente Irrtümer, denn sie werden leichter nachgeplappert. „Zu allen Zeiten wurden die kühnen, neuen Werke mißverstanden“ — wie oft reizt es den wohlmeinenden Freund des Neuen, verstockten Konservativen dieses Argument entgegenzuschleudern! Nur leider, — es stimmt nicht und taugt schlecht zu ernsthafter Polemik. Um so erstaunlicher, daß es selbst auf einem so fachmännischen Disputationsforum wie letztes Jahr in Donaueschingen von einem streitbaren Apologeten des allerlinksten Flügels mit fanatischem Eifer in die Debatte geworfen werden konnte. In toller Unbekümmertheit wurde da historischen Fakten erst ein Arm, dann ein Bein, schließlich der Kopf abgehackt, bis sie endlich ins Prokrustesbett der vorgefaßten Meinung paßten und aus einem zeitgenössischen kauzigen Urteil der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung der „Beweis“ erbracht war, daß „selbst der junge Beethoven“ verkannt und abgelehnt wurde.

So scheint es notwendig, den Dingen einmal in aller Sachlichkeit nachzugehen. Bleiben wir gleich bei Beethoven. Es ist wahr, daß seine letzten Streichquartette, formsprengend und neuartig, wie sie waren, nicht sogleich verstanden wurden. Aber sind sie der ganze Beethoven? Als junger Musiker war er schon anerkannter Kronprinz, als reifer Mann ungekrönter König unter den Komponisten seiner Zeit, ein sehr erfolgreicher und in den Grenzen der damaligen Möglichkeiten gut verdienender Meister. Seine Kammermusik war von Verlegern und Hausmusikanten begehrt, seine Symphonien, — sogar die wahrhaft kühne Neunte! — wurden fast durchwegs, und trotz miserabler Aufführungen, stürmisch akklamiert. Mit dem alternden Beethoven beginnt erst die Problematik des modernen Künstlers, der „seiner Zeit voraus-eilt“. Noch Haydn stand vollkommen im Einklang mit den musikalischen Bedürfnissen seiner Zeit: er komponierte genau das, was man von ihm erwartete — und dazu gehörten eben auch die Neuerungen, die den Grundstein der klassischen Sonate legten. Wenn Mozarts Leben in so trister Armut endete, so lag es nicht daran, daß er etwa als Revolutionär mißverstanden worden wäre. Im Gegenteil: seit der „Entführung“ erfreute er sich zunehmender Popularität, und bei seinem Besuch in Prag fiedelten die Spielleute in den Wirtshäusern zu seinem Ergötzen schon Melodien aus dem „Figaro“ zum Tanze auf. Mozarts Scheitern hat keine ästhetischen, sondern soziale Ursachen. Er wollte als unabhängiger Künstler existieren in einer Zeit ständischer Gebundenheit, die freies Mäzenatentum noch nicht gewohnt war.

Früher gab es nur moderne Musik

Bis dahin, also bis ins Rokoko hinein, konnte sich das Problem des verkannten Genies überhaupt nicht erheben. Die Genies komponierten nicht wesentlich „anders“, sondern nur besser als ihre kleineren Kollegen, aber sie waren wie diese Bedienstete von Fürsten, Stadträten oder kirchlichen Institutionen und produzierten die Musik, die verlangt und gebraucht wurde. Das aber war vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert ausschließlich „moderne“ Musik! Man war unglaublich gierig danach. Wie hätte sonst Alessandro Scarlatti hunderte von Opern schreiben können? Was hätte Bach sonst ermutigt, Monat für Monat, insgesamt über 200 Mal, mit einer neuen Sonntags-Kantate aufzuwarten? Die Musikgeschichte berichtet von Triumphen und Durchfällen, von größeren und kleineren Erfolgen, aber von keinem einzigen Vorgänger Arnold Schönbergs: von einem Meister also, der als Denker und Persönlichkeit hochgeehrt, als Komponist jedoch selbst im hohen Alter, trotz massiver propagandistischer Unterstützung durch die besten Federn, nicht gespielt wurde. Noch ist kein Großmeister aus dem Schutt der Vergangenheit ausgegraben worden, der nicht zu Lebzeiten angesehen gewesen wäre, wohl aber mußten manche wiederentdeckt werden, weil sie ihren eigenen Ruhm überlebten: an aller Spitze der große Bach, der nicht etwa deswegen halbvergessen starb, weil er zu „modern“, sondern weil er zu „altmodisch“ komponierte und die „neue Musik“ über ihn hinweggegangen war!

Der unverstandene, der verkannte Künstler, der seinen Zeitgenossen vorausseilt und sich gegen sie durchkämpfen muß, konnte erst in einer Epoche geboren werden, in der Musik, wie alle Kunst, ihre klar umrissene soziale Funktion verlor. Der bedienstete Komponist des *ancien régime* hatte Ärger mit seinem Magistrat oder litt unter den Launen seines fürstlichen Arbeitgebers; aber erst der emanzipierte Künstler des 19. Jahrhunderts wurde zur tragischen Gestalt, weil das Neue, das er wagemutig schuf, mit dem konservativeren Geschmack des — zum ersten Mal! — historisch empfindenden und neben zeitgenössischen auch Werke der Vergangenheit begehrenden Publikums in Widerspruch geriet. Manchmal — aber durchaus nicht so oft, wie es uns die heutigen Parallelen-Mechaniker vorgaukeln, und kein einzigesmal, wie im Falle Schönberg, über den Tod hinaus. Schubert wurde in seinem kurzen Leben nicht verkannt, er war einfach unbekannt, ein armer Schlucker, dessen C-dur-Symphonie weniger wegen Unverständlichkeit, als wegen der miserablen, fehlerreichen Handschrift der Partitur abgelehnt wurde. Chopin war in den begrenzten Kreisen, die seiner esoterischen Art überhaupt zugänglich waren, ein hochberühmter Mann, und von Schumann und Mendelssohn spielte man zu ihren Lebzeiten viel mehr Werke als heute, da sie unumstrittene Klassiker sind. Brahms wurde durch seine Tantiemen ein vermögender Mann, sein Antipode Bruckner hatte es zwar schwerer, sich durchzusetzen, konnte aber seinen Triumph doch noch erleben. Von Meistern, die ihrem Publikum so innig verhaftet blieben wie — natürlich jeder auf seine Weise — Donizetti, Verdi, Meyerbeer oder Johann Strauß ganz zu schweigen.

Aber Wagner? Wurde er nicht befehdt und verkannt? Ja — doch mehr von gelehrten Kritikern als vom Publikum. Natürlich hatten seine Reformschöpfungen (Tristan, Ring vor allem) erbitterte Widerstände zu überwinden; als er aber, jünger als Schönberg, starb, hatte er längst glorios gesiegt, und seine Werke standen im kleinsten Stadttheater auf dem Repertoire. Richard Strauß, der schockierende Neutöner, hatte schon als junger Mann mit seinen symphonischen Dichtungen und der „Salome“ die Musikwelt erobert, ähnlich Strawinsky mit dem „Petruschka“ — das berühmte Pariser Fiasko des „Sacre du printemps“ wurde viel mehr durch die unzulängliche Aufführung als die (freilich damals arg provozierende) Musik verursacht. Übrigens ein Moment, das man bei der Beurteilung von berühmten Premieren-

durchfällen nie übersehen sollte: Barbier von Sevilla, Fidelio, Traviata, Carmen, Butterfly zum Beispiel fielen ausschließlich Aufführungsmängeln, oft läppischsten Tücken des Objektes zum Opfer.

„Das Publikum“ ist, wie die Historie lehrt, bei weitem nicht so schlecht wie sein Ruf, den ihm erfolglose Komponisten und ihre simplifizierenden Propagandisten andichten. Gewiß hat es sich oft geirrt, aber wahrscheinlich seltener als die Fachleute. Es zum Sündenbock für den unbehaglichen Status der Musikübung von heute zu machen, ist töricht, die Argumentation mit den angeblichen geschichtlichen Parallelen Falschmünzerei oder Denkfaulheit. Mit Vernebelung der klaren Sicht dient niemand der lebendigen Musik unserer Zeit, auch wenn er es noch so gut und eifrig meint.

Die heutige Krise der zeitgenössischen Musik wird vielleicht dazu führen, daß die letzten Brücken zwischen Avantgarde und Publikum abbrechen; möglicherweise aber führt sie zu einer Wende, zu einer allmählichen Annäherung der Extreme, zu einer Auffüllung der tiefen Gräben. Die Chance dazu liegt in der nüchternen Erkenntnis, daß der Musikbetrieb von heute krank, die Situation mit keiner früheren automatisch zu vergleichen ist. Billige Trostpflasterchen helfen da nicht, sie lenken höchstens von der wirklichen Wunde ab.

KLAUS WAGNER

ZWISCHEN ABONNENT UND PARLAMENT

Oder: Die Kunst in der Klemme

„Jede Neuinszenierung des ‚Ringes‘ zwingt ... zur eindeutigen Stellungnahme.“ Günther Rennert, der Regisseur der mit „Rheingold“ in Angriff genommenen ersten Hamburger „Ring“-Inszenierung nach dem Kriege, hat diese radikale Forderung selbst formuliert. „Es geht darum, ... wieder Farbe zu bekennen.“ Das auf die Bühnenbilder (Helmut Jürgens) und die Kostüme (Lieselotte Erler) gemünzte Wort gilt darüber hinaus für die jeweilige Musikbühne überhaupt, die sich am „Ring des Nibelungen“ versucht. Sie wird dabei einer unerbittlichen Belastungsprobe aller Teile ihres technischen und künstlerischen Apparats unterzogen, von den Aggregaten der Beleuchter angefangen bis zu den Stimmformaten des Ensembles.

Unter diesem Aspekt betrachtet trifft der Hamburger Start mit „Rheingold“, dem Vorabend der Tetralogie, recht ungünstig. Rennert, der hervorragende Regisseur, dem Ensemble bisher als Hausherr vertraut, ist bei Beginn dieser Riesenarbeit bereits ein abreisender Mann, schon mit Übergabegeschäften an seinen Nachfolger befaßt. Der Dirigent, Generalmusikdirektor der Staatsoper und in seinem Bereich der leidenschaftlichste Theatermusiker, den wir weit und breit haben, — Leopold Ludwig hat sich während der Probenzeit durch die Seitenhiebe eines geigespielenden Rechtsanwalts im Stadtparlament veranlaßt gesehen, seinen Rücktritt anzubieten. Das erfolgreiche Hamburger Operntriumvirat Rennert—Ludwig—Siercke ist ohnehin gesprengt, der Bühnenbildner für den Hamburger „Ring“ ein — freilich gern gesehener — Gast, während der langjährige Ausstattungschef seine Koffer packt. Also Aufbruch in breiter Front, eine Art Götterdämmerung im Kleinen, dazu während der Proben parlamentarische Debatten um eine nicht eben kleine Nachforderung zum Etat: das sind ungute Voraussetzungen für eine Arbeit, die von den Hauptbeteiligten Konzentration aller Kräfte verlangt, Stehvermögen jeder Art und den auch im Haus gefestigten Standpunkt, der erst eine künst-

lerisch „eindeutige Stellungnahme“ möglich macht. Stattdessen also wird das erste „Ring“-Drama in Hamburg auf ein recht unsicheres Podest gehoben.

*

Es ist zu fragen, ob dieses Zusammentreffen des Unvereinbaren nur aus lokalem Mißgeschick herrührt oder ob diese riskante *mise en scène* nicht vielmehr die allgemeine Situation des Musiktheaters kommentiert. Denn offenkundig stehen die „Fälle“ Rennert und Ludwig, die des resignierenden Regisseur-Intendanten und des von der „Zuständigkeit der Unzuständigen“, verschreckten Dirigenten, heute durchaus nicht isoliert. Hält man auch nur die „Fälle“ Böhm und Karajan daneben, so wird ein Gesetz der Serie sichtbar. Immer hatten diese Opern-„Ereignisse“ etwas mit Geld, sprich Gage, und mit Macht, sprich Kompetenz, zu tun, mögen sich die Exponenten dieser Fälle auch antipodisch dazu verhalten haben: der hochdotierte, nur dem Buchstaben nach vertragstreue Operndirektor Böhm und der unbedingt loyale, nur niedrig honorierte Chefdirigent Ludwig, der aus dem kräfteverschleißenden Kulturapparat ausbrechende Künstler-Intendant Rennert und der unentwegt Einfluß an sich raffende Generalmusikmanager Karajan.

Doch die Stichworte „Geld“ und „Macht“ stimmen. Wenn der hanseatische Kaufmannsgeist, derselbe, der einst die Gänsemarktoper schuf, dafür herhalten muß, das parlamentarische Hineinreden von Musikdilettanten in den künstlerischen Betrieb zu rechtfertigen, dann wird endgültig offenbar, daß die Oper nach einer vieldiskutierten These eine „Kunstform des Bürgers“ ist, dem der Theater-Etat und die künstlerische Kompetenz, dem „Geld“ und „Macht“ auch hier zu unbewältigten Problemen geworden sind. Nicht zufällig treten die offenkundig tiefreichenden Schäden der bürgerlichen Kunstform an der ältesten deutschen Bürgeroper, in Hamburg, so deutlich zutage. In dieser Situation und an solchem Ort hat es seinen besonderen Reiz, wenn ausgerechnet das musikalische Drama von der fluchbeladenen Dämonie des Goldes (als Besitz) und der Macht, — wenn „Rheingold“, das Vorspiel der Tetralogie, auf einer derart schwankenden Plattform erscheint. Zugleich erhält das damit angegangene Unternehmen einer Gesamtinszenierung des „Ring“ seinen Sinn: als Selbstkommentar der heutigen Musikbühne.

Sie hat nach dem Kriege ihre eigenwilligste und meistbeachtete Leistung an einer Stätte vollbracht, die dazu am wenigsten berufen schien: auf dem Festspielhügel von Bayreuth. Wieland Wagner hat seine „Ring“-Interpretation inzwischen zu einer artistischen Perfektion entwickelt, die wenig Bewegungsfreiheit nach der Höhe und Breite hin zu erlauben scheint. Da sich das neue Bayreuth so entschlossen dem auf Reizerneuerung abgestellten modernen Festival-Prinzip verschrieben hat, kann sich Richard Wagners Wort: „Kinder, schafft Neues!“ schon in naher Zukunft leicht gegen seine Enkel wenden. Größer noch ist die Kalamität der übrigen Regisseure, die an Neu-Bayreuth, an dem dort bis zur letzten Konsequenz entwickelten Stil der Abstraktion und Lichtregie, nicht vorbeikommen.

Auch Günther Rennert kann es nicht. Seine „Rheingold“-Inszenierung in Gemeinschaft mit dem Bühnenbildner Helmut Jürgens ist — in „eindeutiger Stellungnahme“: mit Weltscheibe und Suche nach dem puren Symbol, mit einer Kegel-Grundform als optischem Ostinato und weitgehender Abkehr vom illusionistischen Detail — stark den ideellen Requisiten des jungen Bayreuth verpflichtet. Im Grunde unterscheidet sich die Hamburger „Rheingold“-Inszenierung von der Neu-Bayreuther nur in dem, was sie nicht erreichen *kann* — wenn nämlich der Stadtschauspieler „seinen Wagner“ verlangt, den Opernbetrieb aber nach der Rendite kinematographischer Großbetriebe kalkuliert.

*

Schon die einleitende Rheintöchter-Szene läßt das erkennen und gibt zugleich über die Ursachen Aufschluß. Da ist mit allerlei Beleuchter-Finessen viel für das Auge getan, wie das gigantomanische Gesamtkunstwerk es will, und doch nicht genug. Das submarine Licht-Spiel bleibt hier so weitgehend statisch wie später in der wichtigen Szene des plötzlichen Alterns der Götter nach Freyas Entführung: das will optisch artikuliert sein und kommt doch kaum heraus, vermutlich, weil die Beleuchterbrücken in dem von außen so pikfeinen, gold- und silberglänzenden Großen Haus an der Dammtorstraße ganz ungenügend bestückt sind. So fehlt der Rheintöchter-Szene, die mit Alberichs Absage an die Liebe doch einen Kern des ganzen „Ring“-Dramas enthält, auch das irisierend Erotische und damit ein entscheidendes Element.

Noch bedenklicher stimmt der stimmliche Befund. Toni Blankenheim, der Bayreuther Donner und kommende Beckmesser, kann als Alberich nicht vergessen lassen, wer einst auf derselben Bühne stand: Gustav Neidlinger, der grandiose Alberich des neuen Bayreuth, den man einst von Hamburg nach Stuttgart gehen ließ, wo er eine der erstaunlichsten Sängerkarrieren nach dem Kriege startete. Aber auf der von Jürgens fast ganz ausgeräumten Bühne, die nicht zu dem von Wieland Wagner entwickelten, gleichsam „lebenden“ Licht-Raum wird, kann allein noch das Stimmphänomen entscheiden, dessen Fähigkeit zur Faszination über die Durststrecken dieser Bühnenöde hinwegtragen müßte. Da zeigt sich, daß bei all den Vereinfachungen und Neuerungen der „Ring“-Inszenen zumindest die eine Tatsache intakt blieb: daß Wagner von seinen Sängern vor allem anderen Kraft verlangt, die durch Registergrenzen möglichst wenig beschränkt werden darf.

Vor dieser Forderung kann aus der Schar der Göttinnen, Götter und Riesen, neben der Bayreuth-Hamburger Erda der Maria von Ilosvay, noch am ehesten der stimmungswaltige Fasolt Arnold van Mills bestehen, und das drängt den anderen „hohen Baß“, Wotan (James Pease), doch allzusehr an die Peripherie der musikalischen Ereignisse. Bewußter wird der Schwerpunkt dieser Wotan-Tragödie verschoben durch die mephistophelische Aufmachung des Loge von Helmut Melchert. Vor diesem Versuch, einen noch unabgenutzten, höchst skurrilen Akzent zu setzen und Loges chromatisch sich schlängelnde Leitmotivik gleichsam auszutanzen, ist an Wieland Wagners Hinweis zu erinnern, „daß die Bühne bestenfalls nur einen schwachen Abglanz dessen zu zeigen vermag, was aus dem mystischen Abgrund des Orchesters sieghaft heraufdringt und keinerlei optischer Verdeutlichung bedürftig unser Ohr erreicht“. Dieses Wort des Wagner-Enkels hat um so mehr Gültigkeit vor der dynamisch reich differenzierenden, die Tempi spannend anstauenden und wieder freisetzenden, den instrumentalen und vokalen Apparat so besessen wie souverän steuernden Leitung Leopold Ludwigs, der zu Beginn mit demonstrativer Herzlichkeit begrüßt wurde.

*

Dreierlei läßt sich aus diesem Ereignis ablesen und mühelos auf die Gesamtsituation des Musiktheaters beziehen. Einmal die Erkenntnis, daß ein so überlegender wie überlegener, mit manchem Recht als „modern“ angesprochener Regisseur wie Rennert den von Wieland Wagner mit seiner Lichtorgel überspielten anderen „mystischen Abgrund“ der Wagner-Inszenen nicht austasten noch überspringen kann. Das wird sinnfällig im Schlußbild: Kein Regenbogen führt mehr nach Walhall, und ehe das Abgangsproblem für die Götter noch gelöst ist, fällt schon der Vorhang. Hier auf das magische Spektrum verzichten, heißt in der Tat „Farbe bekennen“: Illusionistische Magie und abgründiger Mythos, die hier nicht in's Bild gebracht werden, sind eben von Richard Wagners Werk doch nicht zu trennen.

Darum gilt die andere Erkenntnis: Wo eine bürgerliche Abonnentenschaft hartnäckig nach Wagner verlangt, wo gleichzeitig aber in der „Bürgerschaft“, das heißt dem Hamburger Parlament, am Etat der staatseigenen Musikbühne herumdebattiert und damit das Engagement großkalibriger Wagner-Stimmen — mögen sie auch den ominösen „Schlafwagenstars“ gehören — in Frage gestellt wird: da kann es der gewünschten und prompt gelieferten Wagner-Inszenierung leicht passieren, daß Einfachheit der Ausstattung und Beschränkung im vokalen Bereich nicht mehr eine Stilisierungsidee reflektieren, sondern daß Armut hier von der Powerteh kommt. Der alte Zauberer Wagner verlangt für sein Werk auch auf der Musikbühne einer entzauberten Zeit ebenso das klingende Gold größter Stimmen wie gewisse Materialien der Illusionsbühne, wenn sie auch, etwa im Sinne einer raffinierten Lichtregie anders als einst angewandt werden. Wo aber diese Voraussetzungen fehlen — und Hamburg ist mit der Ensemblekapazität und der Bühnentechnik seiner Staatsoper dafür ein Beispiel, von der verstörten Atmosphäre im Hause einmal ganz abgesehen —, da ist das Unternehmen einer „Ring“-Inszenierung zu hoch angesetzt — oder zu spät.

Denn das bietet sich als dritte Überlegung an: ob diese wider die Gunst der Stunde vor allem wohl auf Abonnentenwunsch hin angesetzte Wagner-Erweckung nicht die allgemeine Situation unserer Musikbühnen mitsamt ihren sich häufenden „Fällen“ etwas aufhellen hilft. Während der Spielplan dieser bürgerlichen Kunstform noch immer vom Staudruck der Abonnentenmassen gesteuert und ihr Betrieb inmitten einer total verwalteten Umwelt nach fiskalischen Gesichtspunkten reglementiert wird, bildet das Musiktheater unserer Zeit möglicherweise bereits aus sich heraus neue Strukturformen aus. Die Mangelercheinungen der Produktion für die zeitgenössische Musikbühne, ihre vieldiskutierten „Fälle“ und sogar die verbreitete Unsicherheit im Opernhausneubau wären dann nicht mehr als Symptome des Zerfalls zu deuten, sondern könnten auch als Begleiterscheinungen und Signale eines solchen Umbildungsvorgangs gelten. Er mag vielleicht, verläuft der Prozeß etwa im Rahmen der bisherigen Repertoire-Oper mit ihrem empfindlichen Mangel an großen Stimmen und ihrer spürbaren Befangenheit vor dem magischen Element des musikalischen Theaters, dem Wagnerschen Musikdrama kaum noch eine Plattform bereitstellen, oder aber, und dafür könnte der Stagione-Betrieb von Bayreuth ein Zeichen sein, ihm neue Chancen bieten.

Wohin aber immer die Entwicklung geht: In dieser Übergangszeit kann sich Erdas Mahnung aus „Rheingold“ nur zu leicht gerade an den Künstler richten, der dieses Musiktheater der Zukunft vorausspürt und mitformt: „Dir rat' ich, meide den Ring!“

WALTER PANOFKY

WELCHER NACHWUCHS HAT KEINE CHANCE?

„Musica“ stellte in ihrem Maiheft 1956 den Beitrag eines ungenannten Musikstudenten „Nachwuchs ohne Chance“ zur Diskussion, in dem, gestützt auf Prozentzahlen, das alte Klagelied der Überfremdung unseres Konzertlebens durch ausländische Künstler angestimmt wurde, — pikanterweise in dem gleichen Heft, das Orlando di Lasso feiert, der vor vierhundert Jahren als „Welscher“ nach München kam, wo vorher ein „Deutscher“ seinen Posten innehatte. Dabei ist es nur zu begrüßen, daß „Musica“ endlich einmal die Möglichkeit eröffnet, dem deutschen Nachwuchs, der sich da so weinerlich gebärdet, einige deutliche, aber notwendige Worte zu sagen. Denn was dieser Musikstudent sich da vom Herzen schreibt, das

kann man, wenn man wie der Verfasser dieser Zeilen als Kritiker im Musikleben steht, fast jeden Tag zu hören bekommen.

Da wäre als erstes die Frage nach den deutschen Dirigenten. Nur wer nicht anerkennen will, daß hinter dem heimatlichen Berg auch noch Leut' wohnen, wird behaupten, daß unser Dirigentennachwuchs so ungewöhnlich verheißungsvoll ist, daß man ihm alle und jede Förderung angedeihen lassen müßte. Mehr als getan wird auf diesem Gebiet, kann wohl kaum getan werden. In den letzten drei Jahren hat sich z. B. eine der wenigen großen Begabungen — Wolfgang Sawallisch — in dem „überfremdeten“ deutschen Musikleben durchgesetzt und Fäden zum Ausland angeknüpft. Der junge Heinz Walberg scheint am Beginn einer ähnlichen Karriere zu stehen. In München hat man den ungewöhnlich ehrgeizigen und sicherlich begabten Christoph Stepp, der sich durch sein eigenes „Kammerorchester“ einen Namen machte, kürzlich in der Bayerischen Staatsoper den „Freischütz“ dirigieren lassen. Hier haben sich besonders talentierte junge Dirigenten durchgesetzt oder stehen bereits möglicherweise am Beginn einer großen Karriere. (Der Fall Rudolf Kempe, der innerhalb von zehn Jahren vom Orchestermusiker zu einem international bekannten Dirigenten aufstieg, sei nur am Rande erwähnt.) Alle die Genannten haben nichts anderes zu bieten gehabt, als Begabung und Können.

Der ungenannte Einsender kritisiert sodann die Kritik. Da heißt es, Kritik könne zwar schaden, aber unter den heutigen Umständen nicht nützen. Wieso eigentlich? Irgendwer muß doch auf Sawallisch, Walberg usw. aufmerksam gemacht haben. Irgendwer muß doch z. B. auf Erika Köth hingewiesen haben, die vor vier Jahren als gänzlich Unbekannte nach München kam und heute internationalen Ruhm erntet. Es war — nicht zuletzt — die Kritik. Im übrigen widerspricht sich der Einsender selbst, wenn er einerseits die kühne Behauptung aufstellt, das Wort „Nur Sympathie befähigt zur Kritik“ könne nicht auf Berufskritiker Anwendung finden, um im gleichen Atemzug eine verbindliche Qualifikation für Berufskritiker zu fordern. Auf die Sympathie pensionierter Oberlehrer oder altgewordener Klavierprofessoren sollte ein Künstler eigentlich verzichten können, — gerade wenn er „Nachwuchs“ ist.

Daß in der geharnischten Philippika der Rundfunk schlecht wegkommen würde, war zu erwarten. Auch hier wird nach dem Büttel, sprich nach der „Qualifikation“ für Musikabteilungsleiter gerufen: als ob man an irgendeiner Rundfunkanstalt Westdeutschlands einen x-beliebigen Mann mit dieser Aufgabe betraut hätte. Wenn diese Männer auch nur jeden zweiten Bittsteller berücksichtigen wollten, der da mit Liedermanuskripten, dickleibigen Partituren und dergleichen aufmarschiert, wenn sie das Heer der Mediokrität, das da zum finanzstarken Rundfunk drängt, als Gesangs- oder Instrumentalsolisten ins Programm einbauen wollten, dann würde auf gar keinen Fall das Niveau gehalten werden, um das man sich auch bei der kleinsten Rundfunkanstalt bemüht. Ein Beispiel aus der Praxis: einer der größten westdeutschen Sender überließ die Auswahl der Gesangssolisten einem jungen, tüchtigen Dirigenten, der selbst eine Reihe von Komponisten-Porträts als Autor geschrieben und als Regisseur gestaltet hatte. Auch die Musikaufnahmen hatte er selbst dirigiert. Er wollte absichtlich einmal alle jene Nachwuchskräfte zu Worte, besser, zu Stimme kommen lassen, die sonst vergeblich antichambrieren. Das Ergebnis: die an sich inhaltlich recht hübschen Sendungen wurden durch die gerade eben noch ausreichenden aber keineswegs überdurchschnittlichen Leistungen der Nachwuchskräfte so beeinträchtigt, daß sich andere Anstalten weigerten, die Bänder zu übernehmen.

Daß der Rundfunk in besonderen „Nachwuchssendungen“ seine Verpflichtungen gegenüber den Namenlosen immer wieder erfüllt, beweist ein Blick in die Rundfunkprogramme. Aber man gestehe es doch endlich ein, daß es um unseren Instrumental-Nachwuchs noch schlechter

bestellt ist, als um die kommende Dirigentengeneration. Man braucht nur einmal einen der Internationalen Musikwettbewerbe mitzuerleben, die die vielgeschmähten Rundfunkanstalten nun schon seit Jahren durchführen: die deutschen Nachwuchskräfte können in den seltensten Fällen auch nur annähernd mit Franzosen, Chilenen, ja selbst Asiaten konkurrieren. Sie sind vor allem im Geistigen weit hinter ihren ausländischen Altersgefährten zurück. Wo aber wirklich ein deutsches Talent entdeckt wird, sind ihm die Tore geöffnet: der Cellist B. zum Beispiel, der auf eben einem solchen Rundfunkwettbewerb entdeckt wurde, ist heute Konzertmeister in einem großen, berühmten Orchester. Daß Braunschweig eine besonders begabte Fünfzehnjährige für das Koloraturfach verpflichtet hat, sei nur am Rande vermerkt: wirklich begabter Nachwuchs hat heute mindestens die gleichen Aufstiegsmöglichkeiten, als etwa vor dem ersten Weltkrieg oder in den zwanziger Jahren, wenn nicht weit bessere.

Um noch einmal auf den Rundfunk zurückzukommen: er ist ebensowenig eine Wohltätigkeitsanstalt, wie ein Theater oder eine Orchestervereinigung. Wer heute eine Musikhochschule durchläuft, erwirbt sich damit ja auf gar keinen Fall das Anrecht auf eine spätere Berufsanstellung. Kunst ist immer ein Risiko. Und wenn man aus der gegenwärtigen Situation irgendeine Folgerung ziehen müßte, so wäre es die: daß man in unseren Hochschulen einen weit strengeren Maßstab anlegen sollte, als es bisher geschieht. Und im übrigen: ich möchte den Konzertveranstalter sehen, der einen vom Publikum zu Recht begeistert applaudierten Nachwuchskünstler nicht ein zweites und drittes Mal verpflichtet.

Die Ausführungen jenes Musikstudenten, durch die immer wieder ein fataler Zungenschlag hindurchdringt, wie er bei der in letzter Zeit flügge werdenden Generation leider häufiger vorkommt, gipfeln schließlich in fünf Vorschlägen. Sie sind typisch für die Denkweise der Mediokrität, die sich zu allen Zeiten von anonymen Gremien mehr versprach, als von verantwortungsbewußten Einzelpersonlichkeiten. Da wäre zunächst der geforderte „*numerus clausus*“ für ausländische Künstler, den Herr X. unter Berufung auf ausländische Gepflogenheiten fordert. Er vergißt dabei, daß man im Ausland nie nach starren Verhältniszahlen verfährt, sondern die Qualität als Maßstab nimmt. Wer ebensogut oder besser ist, als seine einheimischen Kollegen, bekommt die Auftrittserlaubnis ohne weiteres. Aber selbst wenn hier und da nur ein Proporz angewandt werden würde: mit welchem Recht sollte diese Maßnahme dann auch bei uns eingeführt werden? Auge um Auge, Zahn um Zahn, Pianist um Pianist? Und das in — Europa? Und das bei dem evidenten Mangel an wirklich begabtem, förderungswürdigem deutschem Musikernachwuchs? Sollen wir uns vielleicht in Zukunft etwas von der Mediokrität vorgeigen lassen, wenn der unbekannteste Ausländer um Klassen besser ist?

Man vergesse doch nicht, in welchem Ausmaß der Rundfunk das allgemeine Qualitätsempfinden auch und gerade auf musikalischem Gebiet geweckt hat. Ein durchschnittlicher Tenor, den man früher bei seiner Kleinstadttournee sicherlich sehr freundlich begrüßt, ja vielleicht umjubelt hätte, bekäme heute nur den selbst bezahlten Blumentopf aufs Podium geschickt. Die Konzertdirektionen können es sich, gerade weil sie Wirtschaftsbetriebe sind, nicht mehr leisten, ein Risiko einzugehen, das sie vor dreißig Jahren unter den gänzlich andersartigen Voraussetzungen einer rundfunklosen Zeit ohne weiteres tragen konnten.

Mir sind übrigens aus der unmittelbaren Praxis zahlreiche Fälle bekannt, in denen ausländische Künstler sich eine deutsche Tournee gegen Bezahlung (!) von Konzertdirektionen arrangieren ließen, nur um in Deutschland, dem klassischen Musikland, auftreten und nur, um in ihrer Heimat deutsche Kritiken vorzeigen zu können. Daß sich dabei auch Unberufene produzieren, ist sicher: erst kürzlich erlebte ich eine schweizerische Pianistin, die unter aller Kritik spielte. Sie wird allenfalls auf eigene Kosten ein zweitesmal kommen, dagegen ist man nun einmal machtlos. Aber wem schadet sie? Dem deutschen Nachwuchs gewiß nicht.

Als zweite Forderung nennt der Einsender die Bildung von Gremien, die die Programmgestaltung zu überwachen hätten. O *sancta simplicitas*: wenn diese musikinteressierten, ehrenamtlichen Laien ihre Schilderhäuschen beziehen, dann können die wenigen Begabungen unter den jungen und jüngsten Komponisten gleich Schrauben drehen. Gerade diese Gremien, die in manchen Städten immer noch einiges zu sagen haben, scheuen ja zumeist jedes Risiko oder handeln nach höchst persönlichen Momenten, die mit Kunst und Begabung (auf dem Podium) nichts zu tun haben.

Dann sollen die Kultusministerien die Entwicklung der Hochschulen und das Konzertleben aufeinander abstimmen. Wenn ich diese Forderung recht verstanden habe, so soll das amtliche Hochschulzeugnis nun, wie etwa die Bewertungsnote im Staatsexamen, eine Anstellung garantieren. Welch ein Unsinn und Widersinn, ganz abgesehen davon, daß jede Form der Kunstreglementierung durch ein Ministerium abzulehnen ist. Wo kämen wir denn da hin? Die Forderung nach einem Lehrfach „Musik-Kritik“ an den Hochschulen ist oft erhoben worden, sicher nicht ganz zu Unrecht. Aber welche große Zeitung von Rang leistet sich heute einen musikalisch unqualifizierten Rezensenten? Und wie will man mit einer Abschlußprüfung die Qualifikation feststellen? Jahreszahlen kann jeder auswendig lernen. Vom vierstimmigen Satz haben viele Kritiker weit mehr Ahnung, als der Komponistennachwuchs, der auf den Zwölfton schwört. Und die kritische Formulierung lehrt keine Hochschule. Aber anscheinend ist in den Augen des jugendlichen Einsenders nur jener Kritiker qualifiziert, der in sein Horn stößt und die Wirklichkeit — die Armseligkeit unseres Nachkriegs-Nachwuchses — übersieht.

Was sich Herr X schließlich von einem Prorogrammbeirat bei den Rundfunkanstalten verspricht, ist schleierhaft. Erstens haben die meisten Rundfunkanstalten einen sogenannten „Programm-Ausschuß“, der Mißstände zu behandeln hat, zweitens aber ist die Programmgestaltung ebensowenig wie die Kunst selbst eine Sache von Abstimmungen und Mehrheitsbeschlüssen. Hier muß man eben auf die Verantwortung des einzelnen bauen, der ja schließlich nicht, wie man in Bayern sagt, „auf der Brennsuppn“ ins Funkhaus geschwommen ist.

Nein: die Situation kann nicht durch Beschlüsse und Reglementierungen geändert werden. Solange die Mehrzahl der ausländischen Musiker eindeutig besser als der deutsche Nachwuchs ist, solange werden wir eine „Überfremdung“ haben. Und die soll uns, um der Musik willen, nur recht sein.

FRED HAMEL

BACH UND MOZART IM LICHT DER GEISTESGESCHICHTE¹

Wie es der Kalender fügt, fällt das Bachfest 1956 mitten in das Jahr des Mozart-Gedenkens. Der häusliche Thomaskantor, der — heute wie einst — so gerne in der Familie bleibt, tritt damit aus dem Kreise von Onkeln und Söhnen heraus und trifft sich statt dessen einmal mit jemand außer dem Hause. Das spannende Moment, das in jeder neuen Begegnung zweier Menschen liegt, wird keineswegs dadurch gemindert, daß es sich nicht um eine reale, sondern um eine geistige Konfrontierung handelt. Keinem, der zu ihrem Zeugen wird, und der einen

¹ Beitrag zum Festbuch des 33. deutschen Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft in Lüneburg.

offenen Sinn für das *theatrum mundi* hat, sei er Forscher, Ausübender oder Liebhaber, sei er Bach-Jünger oder Mozartianer, dürfte es möglich sein, sich dieser dynamischen Spannung zu entziehen. Sehen wir also zu, was die fällige Synopsis Bachs und Mozarts für unser musikalisches und geistiges Weltbild erbringt.

*

Beide, Bach und Mozart, repräsentieren die großen Erscheinungen der — im weitesten Sinne verstanden — deutschen Musik des 18. Jahrhunderts. Angesichts ihrer Koexistenz mit Händel und Gluck, Haydn und Beethoven mag diese exklusive Behauptung verwegen erscheinen; aber es ist nicht schwer, sie zu rechtfertigen. Denn wer jemals unbefangen ein *Anthem* von Henry Purcell gehört hat, der begreift, daß der Anspruch der Engländer auf den Oratorienmeister Händel tiefer begründet ist als nur auf der Tatsache seiner Einbürgerung und seiner letzten Ruhestätte in Westminster Abbey. Und nicht minder ausschlaggebend ist die Verpflichtung des Opernreformators Gluck an die Tragédie lyrique unserer westlichen Nachbarn. Stellen wir in Rechnung, wie viel bestimmender für beide auch der *Italianismo* gewesen ist als für Bach und Mozart, so können wir uns vollends nicht der Erkenntnis verschließen, daß sie weniger nationale als kosmopolitische, weit mehr europäische als deutsche Meister geworden sind.

Dagegen ergibt sich die Abgrenzung von Haydn und Beethoven aus chronologischen Gründen. Ist zumindest der Großteil von Haydns reifem Schaffen genau um die Wende zum 19. Jahrhundert zentriert, so liegt der Schwerpunkt von Beethovens schöpferischer Entfaltung schon gänzlich jenseits dieser Zeitmarke. Bach und Mozart aber stecken den Ambitus ihres Jahrhunderts mit hinlänglicher Genauigkeit ab: wenn Bachs Meisterschaft mit den Weimarer Orgelwerken um 1709 einsetzt, so erlischt diejenige Mozarts 1791 mit Titus, Zaubrerflöte und Requiem. Und wenn Bachs Wirken genau mit der ersten Jahrhunderthälfte abschließt, so fällt dasjenige Mozarts in das Zentrum der zweiten. Der Hiatus dazwischen scheidet nach allgemeiner Geschichtsschau die Stilkreise.

Diese Geschichtsschau hat wie jede Schematisierung des Lebendigen ihre Vorzüge und Nachteile. Ihr Vorzug ist die Übersichtlichkeit, die Voraussetzung zum Verständnis der einzelnen Phänomene ist. Ihr Nachteil ist die Errichtung einer willkürlichen Demarkationslinie, die das Verständnis des kunst- und geistesgeschichtlichen Kontinuums erschwert, wo nicht verhindert. Die Folge davon war, daß die populärwissenschaftliche Musikgeschichtsschreibung Bach immer nur mit seinem „Zeitgenossen“ Händel, Mozart aber mit seinem „Vorgänger“ (!) Haydn und seinem „Nachfolger“ Beethoven in Beziehung setzte. Und dadurch, daß diese als das „Triumvirat“ der musikalischen „Klassik“, jene als die „Dioskuren“ der „Vorklassik“ abgestempelt wurden, und daß Gluck zwischen die Stühle fiel und sich dadurch stillschweigend von selbst erledigte, war das Kontinuum vollends in zwei getrennte Einfluszbereiche aufgeteilt.

Gegenüber dieser bestechenden Differentialrechnung bedeutet der Anlaß zur Konfrontierung Bachs und Mozarts nichts weniger als den ersten Schritt zur längst überfälligen Wiedervereinigung der beiden fast schon autonom gewordenen Jahrhunderthälften, zur Integration des Kontinuums von Vorklassik und Klassik. Zu ihrer Vervollständigung wären noch Gluck und Haydn, Händel und Beethoven einzubeziehen. Daß aber die besondere Affinität unserer Zeit zu Bach und Mozart diese beiden Meister ohnedies ins Zentrum unseres musikalischen Weltbildes gerückt hat, läßt ihre Konjunktion in diesem Augenblick doppelt bedeutsam erscheinen.

*

Worin aber läge der Sinn dieser Konjunktion? Oder, konkreter gefaßt: was verbindet Bach und Mozart, den Norddeutschen mit dem Süddeutschen, den Lutheraner und den Katholiken, den „Vor“-klassiker und den Klassiker, die „ewige Harmonie“ und die unerschöpfliche Melo-

die? Es präsentiert sich bis heute, historisch und stilistisch, fast nur im Bach-Erlebnis Mozarts. Dieses Erlebnis begibt sich 1782, da Mozart verzeichnet: „Ich gehe alle Sonntage 12 Uhr zum Baron van Swieten. und da wird nichts gespielt als Bach und Händel“. Prompt wird es attestiert durch Mozarts Streicher-Arrangements einer Reihe von Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, denen zum Teil auch eigene Adagii vorangestellt werden (K. V. 404 a und 405). Dann aber beginnt, unter sanfter Nachhilfe der jungen Frau daheim, die Resorption ins eigene Schöpfungstum: „Als die Konstanze die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darin. Sie will nichts als Fugen hören, besonders aber in diesem Fach nichts als Bach und Händel. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte, und als ich ihr Nein sagte, so zankte sie mich recht aus, daß ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte“. Der Niederschlag dieses „künstlichen“ Stils Bachs und Händels findet sich zunächst im Menuett der letzten Bläuserserenade K. V. 388, in den Klavierstücken K. V. 394, 399, 401, in der Violinsonate K. V. 402, im kanonischen Adagio K. V. 410 und, dem Eigenen bereits völlig eingeschmolzen, in der Fuge für zwei Klaviere K. V. 426 (später in Streicherfassung K. V. 546), sowie der großen Messe in c-moll, K. V. 427.

Sieben Jahre später, im April 1789, erfährt dieses Bach-Erlebnis eine Intensivierung durch die Lokaltradition in Leipzig, wo die Thomaner unter dem Kantor Doles Mozart während seines kurzen Aufenthaltes auf der Reise nach Berlin Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ vorsingen. Man mag von dem Bericht Friedrich Rochlitz' in der Allgemeinen musikalischen Zeitung angesichts des annähernden Abstandes eines Jahrzehnts einige Ausschmückung abstreichen. Über die Gewalt des Eindrucks und seine vertiefende Auswirkung auf den „letzten“ Mozart lassen indessen die Werke für eine mechanische Orgel, K. V. 594 und 608, die Choralfantasie im Finale der Zauberflöte, K. V. 620, und die Kyrie-Fuge des Requiems, K. V. 626, nicht den allergeringsten Zweifel.

Aber wenn schon das Bachsche Element in Mozart bisher weder erschöpfend erfaßt noch gewürdigt ist, so erscheint eine entsprechende Aufspürung des Mozartischen in Bach vollends abwegig. Natürlich konnte Bach nicht in dem Sinne von Mozart „lernen“ wie Mozart von Bach. Dennoch dürfen wir uns durch diese Unumkehrbarkeit des Geschichtsablaufs nicht beirren lassen. Denn es liegt durchaus im Bereich seiner Möglichkeiten, daß bei einem Meister Töne vernehmbar werden, die sich erst bei späteren voll entfalten. Und daß Bach zumindest nicht ausschließlich dem „künstlichen“ Stil verschrieben war, hat Mizler schon 1738 in seiner musikalischen Bibliothek bemerkt: „Er kann es aber auch anders machen, wenn er will“. Mit diesem Hinweis meint Mizler die Anwendung des „galanten“ Stils in den weltlichen Kantaten — des Stils, der in jenen Jahren „modern“ war, und aus dem auch der junge Mozart noch unmittelbar hervorgeht. Und es wäre zum mindesten eine Ehrenschild gegenüber beiden Meistern, auch dieser Spur eines Zusammenhangs einmal systematisch nachzugehen.

*

Deutlicher als diese wechselseitigen Stilverflechtungen treten aber auch heute schon ihre geistesgeschichtlichen Ursachen hervor. Denn der galante Stil ist die wichtigste musikalische Auswirkung der Aufklärung, die sich seit Beginn des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland zunehmend durchsetzt und unter Förderung aufgeklärter Regenten wie Friedrichs des Großen und Kaiser Josephs II. seit dem Ende der dreißiger Jahre das staatliche, bürgerliche und geistige Leben weitgehend beherrscht. Und es bedarf kaum der Erinnerung an die persönliche Begegnung Bachs mit Friedrich und Mozarts mit Joseph II., um die historische Berührung beider Meister mit dieser Geistesströmung als das verbindende Moment darzulegen. Es fragt sich nur, welcher Art diese Berührung in dem einen und anderen Falle ist.

Nun ist die Aufklärung gerade infolge ihrer universellen Tendenzen und ihrer alle Lebensgebiete umfassenden Auswirkungen eine sehr komplexe Erscheinung — und wo viel Licht ist, da ist nun einmal auch viel Schatten. Mit ihrer Begründung auf Natur und Vernunft, oder, mit heutigen Worten, auf empirischer Naturwissenschaft und rationalistischer Philosophie, unternimmt sie es, den Menschen aus überlieferten Glaubensbindungen zu befreien und ihm die neuen Ideale von Toleranz und Humanität aufzurichten: in letzter Konsequenz freilich um den Preis einer rationalen und freidenkerischen Ernüchterung, die ebensowohl in der „natürlichen“ Religion wie in der „galanten“ Kunst ihre Auswirkung findet.

Was aber hätte dieser Geistesrichtung suspekter erscheinen können als der zutiefst in reformatorischer Gläubigkeit verankerte „Endzweck einer regulierten Kirchenmusik zu Gottes Ehre“ des Thomaskantors Bach? So bietet sich der Meister, kaum daß die aufgeklärte Generation in Deutschland mündig geworden ist, von selbst zur Zielscheibe ihres „critischen Musicus“ Johann Adolf Scheibe dar: „Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte. . . Wie kann derjenige ganz ohne Tadel sein, welcher sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht hat, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und kennen? . . . Bachsche Stücke sind allemahl künstlicher und mühsamer; keineswegs aber von solchem Nachdrucke, Überzeugung und von solchem vernünftigen Nachdenken als die Telemannischen und Graunischen Werke“.

Kein Zweifel — diese massive Anrempelung mit ihrer unablässigen Berufung auf Natur und Vernunft ist des 'aufgeklärten Tell Geschöß!² Aber Bach hätte nicht derjenige sein müssen, der er wirklich war, wenn er daraufhin in die Knie gegangen wäre. Vielmehr wird er, dem es eben nicht um Natur, sondern um Gott, nicht um Vernunft, sondern um Offenbarung geht, sich jetzt nur um so klarer darüber, welche Mission ihm in dieser geistesgeschichtlichen Wende auferlegt ist; und während er die unmittelbare Replik auf Scheibes Angriff seinen gelehrten Freunden Birnbaum und Mizler überläßt, richtet er selbst im konsequenten Festhalten an seinem von der Orgelpolyphonie hergeleiteten „kunstvollen“ Kompositionsstil, ja im demonstrativen Rückgriff auf das liturgische Symbol des Choral- *Cantus firmus* von Stund an mit seinem späten Kantatenwerk das letzte starke Bollwerk der regulierten Kirchenmusik gegen die anbrandenden Wogen des aufgeklärten Rationalismus auf.

Aber das kann uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Aufklärung seit dem Ende der dreißiger Jahre mit ihrer Vernunftvergötterung und Kunsternüchterung auch im musikalischen Zeitgeschehen weit und breit das Feld beherrscht. Und wenn die Bachsöhne, Gluck und die böhmisch-pfälzische Schule zusehends über den galanten Stil hinauszuwachsen beginnen, dann weil sie der Musik unter den neuen Einflüssen von Empfindsamkeit und Sturm und Drang wieder stärkere emotionale und irrationale Kräfte zu erschließen vermögen. *Sub specie aeternitatis* bleibt das Menschenalter von 1745 bis 1780 aber auch so eine Periode des Atemholens, des Sammelns neuer Kraft. Noch mußte ein Bach kongenialer Meister kommen, um diese Kraft vollends zu entfalten. Dieser Meister hieß Wolfgang Amadeus Mozart.

*

Auch er hat lange, in Anbetracht seines frühen Anfangs und seines kurzen Lebens sogar sehr lange bis zum entscheidenden Durchbruch gebraucht. Auch er hat im Bannkreis des höfisch-

² Ausführlicheres darüber in meinem Buche „Johann Sebastian Bach, Geistige Welt“, Deuerliche Verlagshandlung, Göttingen.

galanten Musikstils der Aufklärung begonnen und ist ihm, trotz mancher Geniestreiche, in denen die Klaue des Löwen sich anzeigt, bis zum Idomeneo, der 1781, zwei Tage nach seinem 25. Geburtstag, aufgeführt wird, verhaftet geblieben. Aber seine endliche Selbstbefreiung aus dem höfischen Frondienst ist mehr als eine arbeitsrechtliche, soziale oder auch politische Tat. Mit ihr vollzieht sich vor allem eine künstlerische und geistige Revolution.

Künstlerisch hat Mozarts damalige Begegnung mit den Fugen Bachs und Händels, den Streichquartetten Haydns die neuen Stilimpulse erbracht. Aber ohne den aufnahmebereiten Schmelztiegel des Mozartschen Genius hätten sie das nicht vermocht. Schon kurz zuvor, in der „Einführung“, ist Mozarts entscheidende Leistung, die Wahrheit der Menschengestaltung, die Kunst der Individualisierung vollbracht. Schon hier hat er die starren Affekte des Barock, die unverbindliche Galanterie der Aufklärung, bis auf den Erdenrest der Marternarie, die bewußt „der geläufigen Gurgel der M-lle Cavalieri aufgeopfert“ ist, völlig überwunden.

Mit welch hellwachem künstlerischen Bewußtsein das erfolgt, erweist die geistige Auseinandersetzung in der Korrespondenz mit dem Vater, der mit seiner ständigen Mahnung zum „Popularen“ hartnäckig an der Kunstästhetik der Aufklärung festhält. Es ist im Grunde genau die gleiche These, die Scheibe mit seiner Forderung von „Natürlichkeit“ und „Annehmlichkeit“ Bach gegenüber verfißt, nurmehr zur billigsten Scheidemünze abgebraucht.

Aber gegenüber den bläßlichen Gegenargumenten von Bachs Apologeten Birnbaum und Mizler pariert Mozart schon beim „Idomeneo“ mit erfrischender Deutlichkeit: „Wegen dem sogenannten Popularen sorgen Sie nichts, denn in meiner Opera ist Musik für aller Gattung Leute, ausgenommen für lange Ohren nicht“. Mit dieser moralischen Ohrfeige werden die Nachfahren der aufgeklärten Avantgardisten von 1736 nun 45 Jahre später als rückständige Kunstbanausen abgetan. Genau wie damals Bach, so lehnt es auch Mozart ab, sich von ihren Regeln leiten zu lassen. Hier wie dort kennt der Genius, unabhängig von der historischen Fixierung, in seinem Streben nach Kunstvollendung nun einmal keinen faulen Kompromiß. Und um das noch schärfer zu präzisieren, vertauscht Mozart anläßlich der ersten drei Wiener Klavierkonzerte den Schläger mit dem Florett: „Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht — angenehm in die ohren — natürlich, ohne ins leere zu fallen — hie und da können auch kenner allein satisfaction erhalten — doch so, daß die nicht-kenner damit zufrieden sein müssen, ohne zu wissen, warum“.

Das Ziel, das hier schon divinatorisch vorausgeahnt ist — jene höchste Volkstümlichkeit, die gleichwohl mit höchster Kunstvollendung gepaart und damit meilenweit vom „Popularen“ im aufgeklärten Sinne entfernt ist — dieses Ziel hat Mozart am Ende seines Lebens- und Schaffensweges in der „Zauberflöte“ erreicht. Zugleich aber ersteht in ihr, nach all den unerschöpflichen Menschengestalten der drei späten Buffo-Opern, hinter dem Menschlichen wie Allzumenschlichen der *dramatis personae* das Ideal der reinen Menschlichkeit, verkörpert in der Tugendlehre der Eingeweihten. Es ist das großartigste Denkmal von Mozarts Verbindung mit den Freimaurern, die sich die praktische Verwirklichung der aufklärerischen Ideale von Toleranz und Humanität zur Aufgabe gemacht hatten. Daraus erwächst nun vollends die neue Geistesströmung des Idealismus, die berufen ist, den Herrschaftsabsolutismus der Aufklärung endgültig zu brechen. Und indem Mozart dieses Humanitätsideal in der Zauberflöte zum erregenden Moment, zur geistigen Mitte des Kunstwerkes selbst erhebt, eröffnet er zugleich die Sternenstunde des klassischen Idealismus, deren musikalischer Bogen sich von hier über Haydns Jahreszeiten bis zu Beethovens Neunter spannt.

Mit der Beziehung auf Händel in der Ouvertürenfuge der Zauberflöte, mit jener auf Bach in der Choralfantasie ihres Finales bekundet Mozart aber zugleich, wie er sich in diesem Geiste der Geisteswelt der alten Meister verpflichtet fühlt. Im Requiem hat er kurz darauf den Ring

vollends geschlossen. Der letzte Abschnitt, der unzweifelhaft von Mozart selbst herrührt, ist der Gruß an den nahenden Heiland: „*Benedictus, qui venit in nomine Domini*“. Das Ganze aber ist, obzwar — bis auf die Süßmayerschen Ergänzungen — reinster Mozart, doch zugleich das Bach-nächste Werk der gesamten klassischen Musik — Urkunde dessen, daß in der Geisteswelt des reifen Meisters Christusglaube und Humanitätsideal unlösbar vereint beschlossen sind. Und selbst dem vielbekrittelten Süßmayer kann man es nicht hoch genug anrechnen, daß er mit der Übernahme der Kyrie-Fuge auf den Ausklang der *Communio* das großartigste Zeugnis der kon-genialen Zweieinigkeit Bachs und Mozarts zum Abschluß des Ganzen gemacht hat. Denn es ist nicht nur die vollendetste Formgestaltung, die einer anderen Hand möglich war, sondern zugleich das denkbar eindrucksvollste Symbol des gemeinsamen Eingangs beider zur Unsterblichkeit: „*Cum sanctis tuis in aeternum*“.

*

So bewahrheitet sich auch an Bach und Mozart der Satz, daß eben das was zwei Erscheinungen trennt, sie doch gleichzeitig auch verbindet. Wenn das Zeitalter der Aufklärungsherrschaft sie historisch trennt, so ist es die Opposition zu ihr, die sie geistig verbindet. Daran ändert es nichts, daß diese Opposition bei beiden, dem Geschichtsablauf zufolge, verschiedenen Ursachen entspringt und verschiedene Ziele verfolgt. Gilt Bachs Widerstand der Bewahrung überlieferter Werte — geistig wie künstlerisch —, die von der Aufklärung in Frage gezogen werden, so gilt Mozarts Auflehnung der Befreiung aus ihrem Banne. Im Grunde richten sich beide gegen die gleiche rationalistische Einengung des schöpferischen Genius, zielen sie auf die Erhaltung oder Neuerschließung jener emotionalen und irrationalen Kräfte der Fantasie, die nun einmal das Lebenselixier von Kunst und Geist sind. Aber nicht nur im gemeinsamen Kampf gegen die ernüchternde Vernunftvergötterung, auch in der gemeinsamen Tiefe von Geist und Empfindung reichen die christliche Glaubenswelt Bachs, das Menschheits- und Menschlichkeitsideal Mozarts einander die Hand.

Und ist nicht eben dies auch der Grund für die sonst so schwer erklärliche Affinität unserer Zeit gerade zu diesen beiden — auf den ersten Blick so grundverschiedenen — Meistern? Denn die zwei Extreme von materialistischer Gier und Daseinsangst, zwischen denen diese unsere Zeit hin- und hergerissen ist, sind nun einmal beide direkte Nachkommen des aufgeklärten Rationalismus. Was Wunder, daß wir im Bewußtwerden der „verlorenen Mitte“ eine tiefe Wahlverwandtschaft mit jenen beiden Meistern spüren, die, jeder in seiner Weise, der rationalistischen Ernüchterung entgegengewirkt haben? Wie Bachs Kunst die Glaubenskräfte vergangener Jahrtausende gleichsam in einem Brennspiegel einfängt, so leuchtet in der Kunst Mozarts das Humanitätsideal einer fernen Zukunft auf: beide sind transzendenter Natur, in beiden offenbart sich im Grunde der gleiche Geist unter zwei verschiedenen Erscheinungsformen; denn Humanität ohne Glauben ist ebenso sinnlos wie Religion ohne Menschlichkeit.

*

Darum eben bedeutet uns Mozart im Theater und Konzert, im saekularen Bereich, was uns Bach im sakralen, im Raum der Kirche bedeutet. Beide werden — im Gegensatz zur Zeit des Fortschrittsglaubens, die den Gipfel der klassischen Musik in ihrem „Vollender“ Beethoven erblickte — mehr und mehr zu den Zentralgestalten unseres musikalischen Geschichtsbildes. Das mag die objektive Bedeutung Haydns und Beethovens, Glucks und Händels durchaus nicht schmälern. Subjektiv aber mögen uns Bach und Mozart heute näherrücken, weil sie uns in ihrer geistesgeschichtlichen Sendung über die Unzulänglichkeit aller Realität des Alltags hinweg in Gottesfurcht und Menschlichkeit die verlorene Mitte aufleuchten lassen — so wie zwei nächtliche Blinkfeuer dem Schiffer auf sturmbewegter See die Ortung des bergenden Hafens anzeigen.

BERNHARD YZERDRAAT

BEGEGNUNG MIT SÜDOSTASIEN

Zu Benjamin Brittens Besuch auf Bali¹

Ein Ferienreisender, der Indonesien aufsucht, geht selbstverständlich nach Bali. Bei Benjamin Britten kann man jedoch nicht von einer Ferienreise sprechen. Er kam nach Bali, um mit dem Sänger Peter Pears Konzerte zu geben — vor allem aber, um sich mit der balinesischen Musik gründlich vertraut zu machen.

*

Allzuoft sind wir entsetzt über die Eindrücke, die angesehene und berühmte Musiker von diesem Lande mit nach Hause nehmen und die, auf dem Klavier oder mit Orchester wiedergegeben, eine Karikatur dessen darstellen, was einmal balinesische Musik gewesen ist. Denn es steht nun einmal fest, daß weder das kompositorische Gefüge der balinesischen Musik noch das ihr zugrunde liegende harmonische und rhythmische System mit westlichen Metren und Klängen richtig dargestellt werden kann.

Wenn wir auf die mehr oder weniger geglückten Versuche, südostasiatische Musik im Idiom des Westens zu interpretieren, zurückblicken, denken wir an bekannte Namen. Es begann mit Claude Debussy. Er ist nie auf diesen fernen Inseln gewesen. Aber auf der großen Pariser Ausstellung lernte er 1889 ein javanisches Orchester kennen. Es war ein west-javanisches Gamelan. Das geht aus den Melodienaufzeichnungen hervor, die ein Zeitgenosse des französischen Komponisten damals gemacht hat und die der Verfasser dieses Beitrages vor kurzem in einem Archiv auffand. Der stärkste Einfluß sudanesischer Musik auf Debussy findet sich nicht, wie zu erwarten wäre, in den „Pagodes“, sondern weit mehr in Teilen der „Estampes“, deren Titel die Vermutung einer derartigen Anregung am wenigsten aufkommen lassen dürfte.

Nachdem somit der Weg bereitet war, läßt sich eine Vielfalt direkter und indirekter Einflüsse des Ostens auf die europäische und amerikanische Musik feststellen. Wenn man nur die wichtigsten Komponisten berücksichtigt, so wären hier Komponisten wie Dirk Schäfer, Seelig, Eichheim, Tansman und vor allem Collin McPhee zu nennen. Letzterer hat Benjamin Britten in das Wesen balinesischer Musik eingeführt. Das umfangreichste Werk, das mühseliger Arbeit bedurfte, war ein „balinesisches“ Orchesterwerk von Eichheim. Stockowsky hat es oft aufgeführt: ein vollständiges „Gending“ für Symphonieorchester, vermischt mit vielerlei Impressionen der wogenden See an der balinesischen Südküste.

Es wäre sinnlos, nach einer genauen Übertragung balinesischer Musik auf europäische Verhältnisse Umschau zu halten. Indonesier mit westlicher Erziehung komponieren gelegentlich in dieser Zwitterart mit mehr oder weniger Erfolg. Dabei handelt es sich jedoch um Außenseiter, ganz gleich, von welchem Standpunkt aus die musikalische Wertung erfolgt. Um den einen oder anderen Namen asiatischer Komponisten oder Spieler zu nennen, die sich europäischer Mittel bedienen, so wäre hier Phra Chen Duriyanga aus Bangkok und sein indonesischer Kollege Amir Pasaribu anzuführen. Beide Komponisten haben sich mit Erfolg von der bodenständigen Musik ihrer Heimatorte inspirieren lassen.

¹ Deutsch von Ken W. Bartlett

Es gibt auch Klavierübertragungen balinesischer Orchestermusik auf Schallplatten. Collin McPheen und der Maler Walter Spies haben sie vor dem Kriege auf Bali geschaffen. Während des Krieges weilte Britten in Amerika, wo er diese interessanten Transkriptionen kennengelernt hat. Seine Reise nach Bali ist das verspätete Ergebnis. Man braucht aber nicht zu befürchten, daß Britten nunmehr die europäische Musikkultur mit oberflächlichen Impressionen bereichern oder belasten wird. Diese Zeit ist vorbei. Noch im Jahre 1933 veröffentlichten zwei europäische Musikpublizisten eine hitzige Debatte über „stilgerechtes“ Arrangieren balinesischer Musik, über die Melodik der Skalen und die Bedeutung der musikalischen Improvisationen. Aber all das geschah aus irrigen Gesichtspunkten heraus, hin und wieder unter Bezugnahme auf das Auftreten des Orchesters von Anak Agung Gde Mandra in Paris. Wir sind jetzt beinahe ein Vierteljahrhundert weiter. Dank der Veröffentlichungen der Werke von Jaap Kunst, Walter Spies, Collin McPhee und anderer während der letzten 25 Jahre, hat die Vorstellung südostasiatischer Musik in den Augen derer, die mit ihr nicht vertraut sind, viel von der früheren Verschwommenheit verloren.

Dabei hat es sich erwiesen, daß es sich um Musik handelt, die sehr wohl den allgemeinen Kunstgesetzen musikalischer Wertung entspricht. Und wenn die Diskussionen des Jahres 1933 von der These ausgingen, daß nur die westliche Musik auf künstlerischen Gestaltungsgesetzen beruhe — im Gegensatz zu der vermeintlichen „unlogischen“, gekünstelten balinesischen Musik — dann hat sich das als vollendeter Unsinn erwiesen. Die Interessenten mehrten sich,



Tanzstunde eines berühmten balinesischen Lehrers im „Puri“-Palast in Ubud



Trommel- und Flötenspieler des neuen balinesischen Bambusflötenorchesters

die an die asiatische Musik mit ehrlichem Verständniswillen herantreten. Damit ist die romantische, jedoch einseitige Vorstellung vom sogenannten geheimnisvollen Osten glücklich überwunden. Was den Europäer in der jüngsten Zeit an der indonesischen Musik gefesselt hat, ist vor allem die klangliche Zusammenstellung des Orchesters und die musikalische Substanz der dafür bestimmten Kompositionen.

Gerade jetzt werden großzügige Versuche mit neuartigen balinesischen Instrumentarien durchgeführt. Der Reichtum der balinesischen Orchestermusik wird mit diesen neuen Orchestern neu zur Geltung kommen. Kunstvolle Aufführungen vielstimmiger Polyphonie sind auf Bali lebhaft gefördert worden. Auf Java wie auch auf Bali ist die Mehrstimmigkeit schon von altersher im Gebrauch. Gegenwärtig liegt der Nachdruck dieser Praxis auf dem „chorischen“ Prinzip, das heißt, der Komposition für Gruppen gleichartiger Instrumente, im Gegensatz zu dem früheren Prinzip der Zusammenstellung verschiedenartiger Instrumente. Es erinnert ganz entfernt an die polyphone Musik des Westens. Eine der erfolgreichsten Unternehmungen ist das Flötenorchester von Mengwi im Süden von Bali, ein Ensemble von Bambus-„Suling“ in drei Abarten, mit dem mehrstimmige Musik unter Verzicht auf jegliches Schlagwerk, wie Gongs und Trommeln, aufgeführt wird. Das kommt der rhythmisch stark ausgeprägten Melodik, die für die balinesische Musik so charakteristisch ist, außerordentlich zugute.

*

Benjamin Britten und Peter Pears äußerten, ihr Besuch in unserem Lande sei zu kurz gewesen und sie hofften, für einen längeren Aufenthalt zurückzukommen. Die Balinesen hatten ihren Besuch auf ihrer kunstfreudigen Insel zu einer wahrhaft festlichen Angelegenheit gemacht. Die Gäste tranken Tuwak mit den Balinesen und sprachen gebrochenes Indonesisch mit ihnen, während ihr Gegenüber sich in gebrochenem Englisch versuchte. Aber der Tuwak bewirkte, daß sich beide Seiten gut verstanden. Nicht etwa, weil ihnen das Getränk zu Kopf gestiegen wäre, sondern weil es für diese Musiker zum Symbol der Solidarität wurde.

Britten und Pears waren fasziniert, als sie erlebten, wie sehr die balinesische Musik vom Ausdruck menschlicher Empfindungen durchdrungen ist, und bis zu welchem Grade die Individualität hervortritt. Insbesondere die Musik des Genggong-Orchesters, eines Miniaturorchesters, das ausschließlich aus einer Anzahl von Knochen-Harfen und ein paar rhythmischen Begleitinstrumenten besteht, hatte es ihnen angetan. Sie konnten sich nicht daran satt hören und sogar noch im Zug, der sie nach Djakarta zurückbrachte, sangen sie diese Melodien.

Die Gender-Wayang-Musik, die die Schattenspiele begleitet, eine der größten asiatischen Schöpfungen, erregte Brittens besonderes Interesse. Die größte balinesische Orchesterkombi-

nation, das *Gamelan-Gong*, wurde den Gästen von Tjokorde Mas aus Ubud vorgeführt, der selbst viele Kompositionen für dieses Orchester geschrieben hat. Britten, Pears und ihre Freunde, der Prinz und die Prinzessin von Hessen, wohnten den Proben zu den neuen Legong-Tänzen bei.

Die Gäste müssen den Eindruck bekommen haben, ganz Bali sei Tag und Nacht von Musik erfüllt. Brittens Meinung nach leidet die Welt an einem Überfluß an oberflächlicher, wenn nicht gerade abstoßender, so doch langweiliger Musik, einer Folge der Mechanisierung unseres Geistes. Musik kann aber auch organisch von der

Volksgemeinschaft absorbiert werden, und das hat er auf Bali bestätigt gefunden. Wie denn Brittens Kommentare über die balinesische Musik samt und sonders ehrlich, hier und da etwas kritisch, aber im großen und ganzen äußerst enthusiastisch ausgefallen sind.



Kleine Gongs, die Basis aller alten geistlich-zeremoniellen und kriegerischen balinesischen Musik

Mißlang ein Werk in deinen Händen,
 mußt du dich stark zu Neuem wenden:
 Die Tat nur kritisiert die Tat,
 das Urteil ist ein fünftes Rad.

Robert Schumann

IM ZEICHEN SCHUMANNS UND MOZARTS

Schumann-Jahr ohne Schumann?

Das Doppel-Jubiläumsjahr 1956 begann gleich mit einer wahren Flut von Mozart-Feiern und Mozart-Konzerten, im Inland und im Ausland, an allen Orten und zu allen Tageszeiten. So weit, so gut. Der zweite Jubilar heißt Robert Schumann, dessen 100. Todestages wir gerade in diesen Sommerwochen gedenken sollten. Tun wir es wirklich, und wie gedenken wir eigentlich seiner? Blickt man jetzt in die Konzertprogramme unserer deutschen Großstädte, so stößt man nicht eben häufig auf seinen Namen; und dann fast stets auf eine kleine, immer wiederkehrende Gruppe von Werken, die sich als beständig erwiesen haben. Man ehrt Schumann mit einem, wie es scheint, etwas schlechten Gewissen; das Jahr 1956 ist gekommen, und man muß die Feste feiern, wie sie fallen. Die meisten der für den kulturellen Sektor Verantwortlichen jedoch unterziehen sich im Falle Schumann bloß noch einer bereits leergewordenen Pflicht, ohne für dieses Unternehmen die rechte Überzeugungskraft zu haben.

Daß gerade innerhalb des Schumannschen Gesamtœuvres erhebliche Wertunterschiede bestehen, sei ohne weiteres eingeräumt; ja manches ist auf die Dauer nicht mehr ins Leben zurückzurufen. Trotzdem, bei den Veranstaltern macht sich auch hier ein gewaltiger Mangel an Fantasie bemerkbar — dagegen leider kaum eine ernsthafte Bemühung, um eines Gesamtbildes willen auch einmal ein kleines Programmrisko miteinander aufzubauen. Es erklingen stets die gleichen Lieder, es werden stets die gleichen Klavierwerke vorgebracht; und selbst die großen Interpreten (die es tun könnten) versuchen nicht, von dieser oft bewährten Linie abzugehen. Wenn schon die Rundfunksender möglichst kein Wagnis eingehen wollen, kann man das von den übrigen Veranstaltern schwerlich verlangen.

So war es sehr zu begrüßen, daß das Radio-Symphonie-Orchester Berlin eine öffentliche Schumann-Feier rüstete, deren Mittelpunkt eine würdige Neuaufführung von „*Das Paradies und die Peri*“ bildete (Leitung Georg Ludwig Jochum). Es zeigte sich, daß diese hier etwas gekürzte Partitur auch heute noch durchaus ihre Wirkung tut. Das aber war bereits das größte Risiko. So weit gingen die Philharmoniker in ihrem vorwiegend von Schülern besuchten Sonderkonzert (unter Eugen Jochum) nicht; hier stand neben der Manfred-

Ouverture und der 4. Symphonie das Violinkonzert auf dem Programm. Ob man freilich gut daran tat, diese höchst ungleiche und streckenweise nur schwach inspirierte Schöpfung speziell jugendlichen Hörern vorzuführen, bleibe dahingestellt. Was die Menschen heutzutage von Schumann wissen und kennen, ist schon wenig genug; deshalb dürfte man sich jetzt nicht immer bloß an die paar ohnehin bekannten Werke klammern. Wenn ein solches Gedenkjahr überhaupt einen Sinn haben soll, dann doch wohl den: sich auf den Menschen Schumann und sein Werk zu besinnen, es nach allen möglichen Richtungen erneut zu überprüfen und in der Programmgestaltung ruhig den Mut zum Unpopulären zu haben — selbst da, wo es sich nicht in äußeren Erfolg umsetzen läßt.

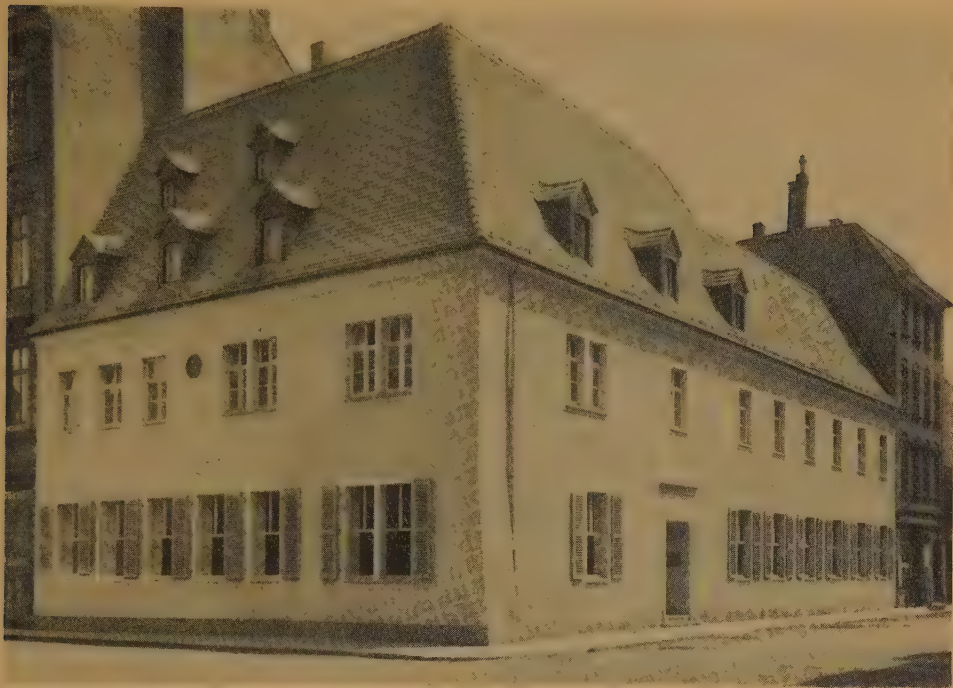
Werner Bollert

Für Schumanns Klavier- und Kammermusik

Die große Verpflichtung, das Kulturerbe der Vergangenheit den Menschen unserer Zeit nahezubringen, haben wir in den vergangenen Jahren durch die Ehrungen Bachs, Beethovens, Goethes und Schuberts erfüllt. Wenn wir nun in diesem Jahre, nächst Mozart, zu einer besonderen Ehrung Robert Schumanns schreiten, anläßlich der 100. Wiederkehr seines Todestages, so sei seine tief verinnerlichte Musik eine Verpflichtung für uns.

Stärker als bei Schubert ist bei Robert Schumann das Klavier zum Mittler des Gefühls geworden. In kleinen lyrischen Tonstücken, besonders in den „Kinderszenen“, hat er das Tasteninstrument singen gelehrt. Er belauscht hierin die Jugend beim Spiel, beim Träumen, beim Anhören von Märchen in einzigartiger Weise. Mit welcher Plastik ist der „Ritter vom Steckenpferd“ geschildert oder das „Kind im Einschlummern“, dem fortwährend die müden Augen zufallen, oder das verschlungene Gewebe der „Träumerei“ durch das die verschiedensten Eindrücke des Tages sich ziehen. Wir erleben ja ähnliches auch im „Album für die Jugend“, das ein Liebling unserer spielenden Jugend geworden ist.

Neben dem Klavierstück kleineren Genres ist die Hauptdomäne Schumanns das Lied, denn er war, der erste größte Lyriker, den die Musikgeschichte nach Schubert zu verzeichnen hat. Wir denken hierbei an den „Liederkreis“, das bedeutendste



Robert Schumanns Geburtshaus in Zwickau im jetzigen Zustand.

Werk des reichgesegneten Liederjahres 1840, mit seiner melodischen und singfrohen „Widmung“ und dem „Nußbaum“, bei dem wir die Beteiligung des Klaviers als gleichberechtigten Faktor neben der Singstimme vor uns haben. Staunend stehen wir vor diesem Schaffenswunder an Reichtum, Schönheit und Genialität, für das Clara Wieck der Schlüssel gewesen ist.

Wir stehen aber auch noch staunend vor den letzten Werken des Meisters, die er gegen Ende seines Lebens während seiner Tätigkeit in Düsseldorf der Welt geschenkt hat. Dazu gehört das großartige einsätzige Konzertstück für Klavier und Orchester, op. 92, das gegenüber dem a-moll-Konzert innerhalb der letzten Jahre leider nur zu selten im Konzertsaal zu hören ist, und die Violinsonaten in a-moll und d-moll, die zu den bedeutendsten Kammermusikwerken des Tondichters gehören. Die zweite Sonate ist ein gewaltiges Tongemälde von düsterer, beinahe nordisch anmutender Eigenart, in dem sich das Soloinstrument fast ganz im mystischen Halbdunkel mittlerer und tiefer Lagen bewegt.

Helmuth Thörner

Das Robert Schumann-Haus in Zwickau

Zur Überführung des Schumann-Museums in das Geburtshaus des Meisters.

Anläßlich der 100. Wiederkehr von Robert Schumanns Todestag findet in seiner Vaterstadt Zwickau vom 22. bis 29. Juli eine Festwoche statt. Diese ist zugleich das 18. der Zwickauer Schumann-Feste, die eine Geschichte von über 100 Jahren haben und deren Reihe durch Robert Schumann selbst eröffnet wurde. Im Jahre 1847 veranstaltete die Stadt dem berühmten Sohne zu Ehren ein Musikfest, bei dem er als Festdirigent und Clara Schumann als Pianistin mitwirkten.

Die diesjährige Schumann-Woche erhält eine besondere Bedeutung durch die Eröffnung des „Robert-Schumann-Hauses“, des zum Museum umgestalteten Geburtshauses des Tondichters. Damit wird ein Plan verwirklicht, der bereits seit 1910 bestand, aber infolge der beiden Weltkriege nicht zur Verwirklichung kam und erst nach 1945 wieder auflebte. So ist das Geburtshaus des Meisters nunmehr auf Grund

eines Ratsbeschlusses grundlegend umgebaut und in seinem äußeren Gesamtprofil dem Originalzustand zur Zeit Schumanns nachgebildet worden.

Bei der Inneneinrichtung wurde versucht, eine biedermeierliche Atmosphäre zu schaffen. Im Erdgeschoß befindet sich ein Kammermusiksaal, wo nunmehr die angestammte Schumann-Pflege in Gestalt von Morgenfeiern, Konzert- und Vortragsabenden in würdiger Form durchgeführt werden kann. In den einzelnen Ausstellungsräumen wurde eine Tonanlage eingebaut. Eine Bereicherung ist dabei ein intimer Musikhörraum, der den Besucher zum längeren Verweilen einlädt. So ist der zur Verfügung stehende Gesamtraum in jeder Weise zweckmäßig und sinnvoll verwendet worden, und das „Robert-Schumann-Haus“ stellt eine Gedenkstätte dar, an der sich nicht zuletzt auch die Jugend in idealer Weise mit dem Leben und Werk Robert Schumanns vertraut machen kann.

In das „Robert-Schumann-Haus“ ist nun die reiche und wertvolle Sammlung des bisherigen Schumann-Museums überführt worden. Gegründet wurde dieses Museum zu Robert Schumanns 100. Geburtstag im Jahre 1910. Die Anregung dazu ging von dem Berliner Universitätsprofessor Max Friedländer aus, während der spätere Museumsdirektor Martin Kreisig zum eigentlichen Schöpfer des Museums wurde, das er mit einem höchstpersönlichen Sammlergeschick aufgebaut hat. Nach einer Weisung Schumanns hat er dabei „alle Spuren verfolgt, die zur geheimern Arbeitswerkstatt des Meisters führen“, und trug so im Laufe dreier Jahrzehnte bis zu seinem Tod 1940 die kaum übersehbaren Museumsstücke zusammen, die bisher in einer Abteilung des Städtischen Museums ohne jeden historischen Zusammenhang untergebracht waren.

Diese Museumsbestände gliedern sich in die große Schausammlung und das Archiv. In der *Schausammlung*, die der Lebensgeschichte Schumanns folgend in einzelne Ausstellungsräume unterteilt ist, wird durch reiches Dokumenten- und Bildmaterial des Tondichters Lebensgang sowie sein Schaffen anschaulich gemacht. Aus seiner Jugend- und Schulzeit interessieren die erste Selbstbiographie des 15jährigen sowie Zeugnisse seiner früh sich zeigenden Doppelbegabung als Dichter und Musiker, die sich später in ihm zum „Tondichter“ harmonisch vereinigten. Einen weiteren Schwerpunkt bildet das bedeutungsvolle Jahr 1830, das Jahr der Pariser Julirevolution, das

auf den Studenten von nachhaltiger Wirkung gewesen ist: Schumann wird mit seinem revolutionierenden Kunstschaffen zu dem sein Jahrhundert bestimmenden Klavierkomponisten, zum Begründer des romantischen „Davidsbundes“ und der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

Eingehend werden die Leipziger Meisterjahre gewürdigt mit der Fülle der genialen Klavierwerke aus dem ersten Schaffensjahrzehnt, in dem sich Schumann ausschließlich der Klavierkomposition widmet, anschließend mit dem „Liederjahr“, dem „Sinfoniejahr“, dem „Kammermusikjahr“. Die große Konzertreise des Künstlerpaares nach Rußland im Jahre 1844 belegen interessante Dokumente, wie der Reisebericht im Ehetagebuch, Schumanns Moskaugedichte, seine Zeichnung vom Kreml sowie russische Zeitungsberichte.

Zahlreiche Kompositionen kennzeichnen die reichen Schöpferjahre in Dresden. Als besonderes Kleinod sei die Originalhandschrift zum Jugendalbum op. 68 hervorgehoben. Die „ungeheure politische Aufregung“ der Revolutionsjahre 1848/49 wird durch Freiheitschöre und Barrikadenmärsche belegt. Die verschiedenen Dokumente der Düsseldorfer Zeit geben Zeugnis von Schumanns Tätigkeit als Städtischer Musikdirektor, seinen Freundschaften mit jungen Künstlern (Brahms, Joadhim), zeigen die Späternte bedeutender Werke: die Rheinische Sinfonie, das Cellokonzert, wertvolle Kammermusik usw.

Der Lebensgefährtin des Meisters, Clara Schumann geb. Wieck, ist ein besonderer Ausstellungsraum gewidmet. Kompositionen aus ihrer Feder in Originalhandschriften und Notendrucken sind Zeugnisse ihres beachtlichen Talents. Ein ganz besonderer Anziehungspunkt ist das Gedenzimmer, Schumanns Arbeitszimmer, das den Besucher mit Möbeln aus Schumanns persönlichem Gebrauch in die Zeit des Biedermeier und der Romantik unmittelbar hineinversetzt.

Selbstverständlich können in der Schausammlung jeweils nur Proben der großen Bestände ausgelegt werden, die sich vollständig im Archiv als wichtigstem Teil des Museums befinden. Hier ist fast der ganze schriftstellerische Nachlaß Robert Schumanns vorhanden (sehr viele Tagebücher und selbstbiographische Aufzeichnungen, Familiendokumente ganz besonderer Art, wie das „Brautbuch“, das „Erinnerungsbüchlein für unsere Kinder“ usw., Gedichtsammlungen, das „Projektenbuch“ und vieles andere mehr), Originalmusikhandschriften und Originalbriefe von

Schumann, seiner Gattin sowie von vielen zeitgenössischen Musikern und anderen Persönlichkeiten. Durch diese Bestände, die laufend ergänzt werden durch Neuerwerbungen in Gestalt von Ankäufen und Schenkungen, ist das Archiv zur Zentralstelle der Schumann-Forschung geworden.

Unter den Schätzen des Museums befindet sich als umfangreichstes und wertvollstes Notenauto-graph Schumanns Jugendalbum op. 68, das im Schumann-Gedenkjahr 1956 im Verlag Peters/Leipzig in einer Faksimileausgabe erscheint. Zudem enthalten zwei weitere Neuerscheinungen im Verlag Breitkopf & Härtel/Leipzig bisher unveröffentlichtes Bild- und Dokumentenmaterial: „Robert Schumann, eine Biographie in Wort und Bild“ (mit 130 Bildtafeln); „Robert Schumann, ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen“, I Briefe — Aufzeichnungen — Dokumente, II Gesammelte Schriften über Musik und Musiker in Auswahl und neuer Zusammenstellung.

Georg Eismann

Schumanns Sterbehaus — nicht in Gefahr?

Zu der Mitteilung unseres Lesers Siegfried Kroß „Schumanns Sterbehaus in Gefahr“ in Heft 5, Seite 362, entnehmen wir einer Mitteilung des Kulturreferenten der Stadt Bonn:

„Selbstverständlich hat die Stadt Bonn seit jeher größtes Interesse gehabt, das Schumann-Zimmer im St. Paulus-Stift in Endenich zu erhalten. Bisher konnte sie allerdings weiter nichts tun, als die Verhandlungen so zu führen, daß noch kein Unglück geschehen ist. Das Gebäude ist nämlich baupolizeilich abzureisen, da es von einer Luftmine völlig durchblasen war und als Ganzes nicht mehr brauchbar ist. Der Abriß konnte bisher vermieden werden, da der Besitzer des Gebäudes behelfsmäßige Wirtschaftsräume darin unterhält. Das Zimmer selbst ist in seinem Mauerwerk provisorisch gefestigt worden.

Nun ist die Situation so, daß der Besitzer einen Erweiterungsbau am Hauptgebäude errichten will, wobei der Trakt mit Schumanns Zimmer endgültig abgerissen werden müßte. Es laufen jetzt jedoch Verhandlungen, eine architektonische Lösung des Problems derart zu finden, daß der Gebäudeteil mit dem Zimmer Schumanns vom Abriß ausgenommen und in die Pläne des neuen Traktes einbezogen wird. Die Verhandlungen sind allerdings noch nicht so weit gediehen, daß man über die architektonischen Möglichkeiten selbst bzw. auch über die finanziellen Erforder-

nisse etwas Endgültiges sagen kann. Sicher ist es aber, daß alle Bemühungen im Gange sind, den Abriß zu vermeiden.“

Wir können also nur hoffen, daß die Bemühungen der Stadtverwaltung wirklich zu einem guten Ende führen. Der Parallellfall von Leopold Mozarts Wohnhaus in Salzburg belehrt allerdings darüber, daß das nur bei äußerst zielbewußter Initiative möglich sein dürfte.

Gedenkstein am Clara-Schumann-Haus

Am 20. Mai 1956, dem 60. Todestag der Clara Schumann, wollte die Robert-Schumann-Gesellschaft einen Gedenkstein im Anwesen einweihen, das Clara Schumann in Lichtental (seit 1909 in Baden-Baden eingemeindet) von 1862 bis 1879 besessen hatte. Die Unsicherheit und das Rätselraten um die richtige Bestimmung des Hauses in Lichtental, in dem Clara Schumann 1863 bis 1873 mit ihren Kindern gelebt hatte, in dem Johannes Brahms, Joseph Joachim, Theodor Kirchner, Pauline Viardot-Garcia u. a. oft ihre neuesten Kompositionen aus dem Manuskript vorgespielt hatten, ist damit gottlob beendet.

Von den drei Hausnummern der Hauptstraße in Lichtenthal Nr. 8, 14 und 22, die sich um die Ehre bewarben, den Gedenkstein zu tragen, stellte sich die Nummer 8 als die richtige heraus.

Clara Schumann selbst betonte in ihren Briefen, daß ihr Haus das kleinste, von Außen unscheinbarste unter den benachbarten Häusern sei. Ausschlaggebend aber wurde dann ein Bild des Häuschens, das Eugenie Schumann, eine der Töchter der großen Pianistin, bewahrt und später in ihre „Erinnerungen“ aufgenommen hatte. Anhand dieses Bildes kann man einwandfrei Nr. 8 als das richtige Haus bestimmen. Auch die Eintragung ins Lagebuch der „Gemeinde Lichtenthal“ bestätigt dies.

Nachdem der Stadtrat und Kulturausschuß andere Gesichtspunkte, auch der künstlerischen Gestaltung, in die Debatte geworfen hatten, und eine in Frankfurt/Main neugegründete Robert-Schumann-Gesellschaft die bisherige ablöste, mußte die Einweihung verschoben werden.

MOZART-KONGRESS UND AUSSTELLUNG

Wien

Man hätte ihn so nennen dürfen, obwohl nur etwas mehr als die Hälfte der 141 Referate dem Jahrespatron von 1956 gewidmet waren. Der Zustrom aus 27 Staaten war etwas Neues in der

noch jungen Geschichte musikhistorischer Kongresse. Wien und Mozart erwiesen sich als starke Anziehungskräfte für West und Ost. Seit 1945 waren noch niemals so viele Gäste aus den Volkdemokratien auf einem Kongreß dieser Art erschienen.

Der „Internationale musikwissenschaftliche Kongreß“ wurde vom musikhistorischen Institut der Universität Wien (Prof. Dr. Erich Schenk) mit Unterstützung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich veranstaltet. Die feierliche Eröffnung fand im Festsaale der Akademie, der früheren Aula der alten Universität, statt, einem Prunkraum, der durch Haydn, Beethoven und Schubert seine musikalische Weihe erhalten hat. Die Sitzungen wurden an zehn Halbtagen in zwei Sälen der neuen Universität abgehalten. Eine Mikrophon-Anlage ermöglichte die simultane Übersetzung aller Vorträge in drei Sprachen. Die Zahl dieser Vorträge war natürlich für die Aufnahmefähigkeit jedes Hörers viel zu groß. Der Kongreßbericht soll aber alle Referate zugänglich machen. Diskussionen erwiesen sich aus Zeitmangel als unmöglich. So war wohl das Hauptergebnis dieses Treffens die Begegnung oder das Wiedersehen mit Kollegen in den Couloirs, wo eine Ausstellung von Instrumenten, Noten und Büchern aus vielen Ländern eine imposante Schau bot.

Aus der Fülle der Vorträge verdienen einige besonders genannt zu werden. Emanuel Winternitz (New York) sprach über „Mozarts Raumgefühl“, was seiner Notenschrift galt; Willi Schuh (Zürich) über einige frühe Textbücher zur „Zauberflöte“, darunter das italienische von G. de Gamerra, dem Librettisten des „Lucio Silla“, aus Prag 1794; François Lesure (Paris) über „Mozart et la presse romantique française“; Dagmar Weise (Bonn) über die vom Bonner Beethoven-Archiv vorbereitete Gesamtausgabe der Briefe Beethovens (Emily Andersons englische Gesamtausgabe soll zuerst erscheinen); Hans Joachim Moser (Berlin) über *Österreich auf der Musiklandkarte Europas*; Heinrich Bessler (Jena) über „Mozart und die deutsche Klassik“; Bence Szabolcsi (Budapest) über „Mozart und die Volksbühne“; Ernst Hermann Meyer (Berlin) über „Das Konfliktelement in Mozarts Instrumentalmusik“; Jan La Rue (Wellesley) über die Datierung von Wasserzeichen in Notenpapieren des 18. Jahr-

hunderts; und Joseph Schmidt-Görg (Bonn) über die neue Gesamtausgabe der Werke Beethovens, die mit Unterstützung der rheinisch-westfälischen Landesregierung bei G. Henle in München erscheinen soll. *

In losem Zusammenhang mit dem Kongreß hat die Österreichische Nationalbibliothek in ihrem berühmten Prunksaal eine große Schau eingerichtet, die den Sommer über offen bleibt. Der Saal am schönen Josefsplatz hat eine besondere Beziehung zu Mozart: Gottfried van Swieten, damals Vorstand der Hofbibliothek, hielt hier die halböffentlichen Händel-Konzerte ab, die in seiner Wohnung geprobt wurden und für die Mozart vier Bearbeitungen beistellte. Obwohl Wien im Besitz von Mozart-Reliquien mit Salzburg so wenig wetzeln kann wie bei Beethoven mit Bonn, ist es der Nationalbibliothek gelungen, eine imposante Ausstellung zustande zu bringen, zum Teil mit Unterstützung anderer Sammlungen in Österreich und im Ausland.

Die Arbeit und der Katalog wurden von Franz Hadamowsky, dem Leiter der Theatersammlung, und von Leopold Nowak, dem Leiter der Musiksammlung, besorgt. Besondere Förderung erfuhren sie von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (u. a. das Autograph der Sinfonie in g-moll, K. V. 550), vom Pariser Conservatoire de musique (die „Don Giovanni“-Handschrift), von der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (die „Figaro“-Partitur), vom Salzburger Mozarteum (die Kinderbildnisse Mozarts und seiner Schwester) und dem Pariser Musée Carnavalet (die beste Version des Gruppenbildnisses von Carmontelle, Leopold Mozart mit den beiden Kindern darstellend). Die Nationalbibliothek selbst konnte aus ihren reichen Beständen auch die Handschrift des Requiem ausstellen, die Sammlung alter Musikinstrumente einen erst vor kurzem erworbenen Hammerflügel von J. A. Stein (Augsburg 1791); und das Archiv der Wiener Hofmusikkapelle eine im Vorjahr entdeckte Abschrift Mozarts nach einem Offertorium von Michael Haydn.

Neben den zahlreichen Autographen und Erstdrucken von Mozart und seinen Zeitgenossen sind Textbücher und Theaterzettel von Opern des Meisters zu sehen, Porträts aus seinem Kreise und Ansichten von seinen Reisen; unter den geschriebenen und gedruckten Dokumenten auch der Verlassenschaftsakt aus dem Archiv der Stadt Wien. Einige große Tableaux, zum Teil mit

Photomontagen versehen, zeigen die Abstammung Mozarts, seine Reisen, die Wiener Mozartstätten und eine Übersicht seines Lebenswerkes.

Otto Erich Deutsch

IN SÜDAMERIKA

Buenos Aires

Am 27. Januar, also mitten im heißen Sommer der Südhalbkugel, wurde Mozarts „Requiem“ im Freilichttheater der Stadt Buenos Aires unter Leitung von Mariano Drago aufgeführt. Vorausging die Es-dur-Sinfonie. Zwischen beiden Werken traf die Nachricht vom Tode Erich Kleibers ein, des besten Mozartdirigenten, der jemals in Buenos Aires gewirkt hat. Jeder der 17 000 Anwesenden wußte, was Kleiber, der argentinischer Staatsbürger wurde, für das Aufblühen des Musiklebens dieser Stadt geleistet hatte und empfand die vom Colonchor und -orchester mit Olga Chelavin, Ruzena Horakowa, Eugen Valori und Angel Matiello gebotene Aufführung des letzten Werkes Mozarts als erschütternde Gedenkstunde für den Künstler, der durch unvergeßliche Aufführungen des „Don Giovanni“, der „Entführung“, des „Figaro“ und der argentinischen Erstaufführung desselben Requiems vor Jahren entscheidendes für das Verständnis Mozarts in Argentinien tat und darüber hinaus das Colonorchester im weitesten und tiefsten Sinne des Wortes zur sinfonischen Einheit für Konzertzwecke erzog.

Anfang April folgte die amerikanische Erstaufführung von „Ascanio in Alba“ (KV 111), dem unbegreiflich reichen Füllhorn wahrhaft apollinischer Einfälle des 15jährigen Komponisten, durch die „Sociedad de Conciertos de Cámara“ unter Leitung des hervorragenden argentinischen Chorleiters Pedro Valenti Costa mit der Argentinierin Clara Oyuela als stilsicherer und wahrhaft beglückender Mozartsängerin, die aus dem Ensemble der Solisten durch Reinheit und Wärme ihrer Kunst neben der virtuososen Chilenin Alicia Allerand hervortrat. Für Unzulänglichkeiten in den übrigen Solopartien entschädigte harmonische Ausgewogenheit in Chor und Orchester, wo eine sorgfältige Auslese aus den drei großen Orchestern von Buenos Aires musizierte.

Den eigentlichen Höhepunkt der bisherigen Mozartgedenkakte bot das argentinische „Mozarteum“ mit der südamerikanischen Erstaufführung der c-moll-Messe (KV 427) in der Kathedrale. Das Werk wurde unter Weglassung aller späteren Ergänzungen in der von Mozart hinterlassenen, unvollendeten Gestalt unter Leitung

Mariano Dragos geboten, der als Delegierter der Internationalen Stiftung Mozarteum für Südamerika zugleich der beste Mozartdirigent ist, der jetzt in Argentinien wirkt. Mit dem Chor „Lao gun Onak“ sowie dem städtischen Sinfonieorchester bot er eine Aufführung von erstaunlicher Qualität, bei der Nilda Hoffmann die gefürchtete hohe Sopranpartie technisch nicht ganz schlackenlos (wo ist überhaupt die ideale Sängerin für diese Partie?) aber doch mit viel Stilgefühl neben der weniger glücklichen Sopranistin Myrtha Garbarini sang. Der Ertrag der Aufführung konnte dank der selbstlosen Mitwirkung aller Beteiligten dem Fonds zur Bekämpfung der spinalen Kinderlähmung überwiesen werden. Dragos Interpretation brachte die visionäre Kraft, die an Händel und Bach inspirierte dramatische Wucht und die edle Schönheit der Solopartien und Solistenensembles eindrucksvoll zur Geltung und stellte den Dirigenten als feinfühligem, stilistisch und technisch überragendem Mozartinterpreten von Buenos Aires ein hervorragendes Zeugnis aus.

In der „Asociación Wagneriana“ wurde unter Leitung Lamberto Baldis Mozarts „Requiem“ mit dem Chor dieser ältesten und größten Konzertsellschaft Argentinien sowie mit Myrtha Garbarini, Susana Naidich, Carlos Cosutta und dem vielversprechenden argentinischen Bassisten Victor de Narke wiederholt. Eine zweite Aufführung der c-moll-Messe ist gleichfalls in Vorbereitung. Das „Mozarteum“ veranstaltet stimmungsvolle Konzerte mit Werken Mozarts und seiner Zeitgenossen in den Räumen des Museums für koloniale Kunst „Fernandez Blanco“ mit der aus Brasilien stammenden Cembalistin Alda Pimenta Hollnagel, zusammen mit Hilde Heinitz, Franco Bedini und German Weil (Violine und Violoncello). Carlos Pessina und Linda Rautenstrauch vervollständigten mit einem Mozart-Sonatenabend diese Reihe stilistisch erlesener und subtil wiedergegebener Kammermusikwerke. Dazu trat ein Sonderkonzert unter Mitwirkung Friedrich Guldas, der Klaviersonaten sowie den Klavierpart des Bläserquintetts KV 452 spielte, nachdem er bei den „Amigos de la Música“ unter Leitung Dragos das Krönungskonzert KV 537 in formaler Klarheit, aber mit allzu schnellen Tempi und kühler Empfindung interpretiert hatte. Das Staatsrundfunkorchester eröffnete die diesjährige Konzertreihe mit einem Mozartprogramm unter Bruno Bandini: Orgelsonaten, Violinkonzert KV 271 (Humberto Carfi), Ouvertüre zu „Lo

Sposso Deluso" und Konzertarien, darunter „Bella Mia Fiamma“ KV 528, für die Hilde Matauch allerdings weder technisch noch solistisch zuständig ist.

Darüber hinaus ist Mozart auf fast allen Konzertprogrammen vertreten. Besonders eindrucksvoll war ein Mozart-Liederabend von Clara Oyuela in der Kammermusikgesellschaft. Das Teatro Colón kündigt Mozarts „Figaro“ und „Don Giovanni“ unter der Leitung von Ferdinand Leitner an.

Johannes Franze

SCHWETZINGEN 1956

Schwetzingen

Wenn in den letzten Jahren Zweifel an der Berechtigung und an dem Weg der vom Rundfunk getragenen Schwetzinger Festspiele mit ihrem etwas kühnen Griff in die europäische Internationale hoher Bühnenkunst aufkommen konnten, so bot sich heuer der cantus firmus von selbst an: er konnte nur Mozart heißen. Der Rokokogeist dieser großartig spielerischen Architektur eines pfälzischen Kurfürsten, der das Kleinod des Schwetzinger Parks, seiner elegant geschwungenen Schloßfassaden und seiner orientalisch-griechischen Tempelimitation doch sehr überzeitlich zu gestalten vermochte, so daß die Atmosphäre des Ganzen auch heute noch immer wieder bezwingt, und die Besuche Mozarts in Schwetzingen auf seinen Mannheimfahrten gaben dem Thema genug Variationsmöglichkeiten, die man denn auch geschickt und ohne lehrhaft sein zu wollen, doch historisch recht instruktiv auswertete. Am Pfingstsonntag sprang Bernhard Paumgartner mit seiner schon in Salzburg bekannt gewordenen Neufassung der „Finta semplice“ mitten in diese aufgelockerte Rokoko-Atmosphäre Schwetzingens hinein, wobei er die buffa wohl hart bis an die Operette heranführte, ohne doch je ihre Grenzen zu berühren oder gar zu überschreiten, prächtig unterstützt dabei vom Spielleiter Geza Rech. Auftakt und Vorbereitung dazu hatten drei Tage vorher Mitglieder des teatro Fenice in Venedig mit Galuppi's „L'amante di tutti“ gegeben, einem aus der Musikgeschichte hinlänglich bekannten, Werk, das sich hier denn auch durchaus als heute noch lebensfähig erwies, wenn auch die Aufführung unter Virgilio Moratari, der gleichzeitig als Bearbeiter dieses dramma giocoso auftrat, nur wenig vom italienischen brio und einem Sinn für feineren hintergründigen Humor an sich trug, ja in den Männerstimmen sogar dem vielerorts sehnlich-

tig erwarteten belcanto italienischer Stimmen vieles schuldig blieb und dadurch die Wiedergabe des Ganzen nicht über durchschnittliches Niveau herauskam oder sich gar zu festspielhafter Größe aufschwang. Zwei deutsche Bühnen hatten es sodann im weiteren Verlauf der Festspiele übernommen, diesem frühen Mozart den reifen und späten Mozart gegenüberzustellen: die Württembergische Staatsoper unter Ferdinand Leitner mit dem „Don Giovanni“, die Hamburgische Staatsoper unter Leopold Ludwig mit „Così fan tutte“. Bewegte sich die erste Inszenierung durchaus glücklich auf die „große Oper“ zu, wobei George London in Gewandung und Gebärde einen geradezu klassischen Don Giovanni stellte (während der Leporello Gustav Neidlingers überraschend, aber nicht schlecht eine Mischung von Wirt und Dienstmann blieb), so überschritt die Hamburger Auffassung von „Così fan tutte“ gelegentlich die Grenzen des Operettenhaften, z. B. mit dem unmozartischen Zwiegespräch der Schwestern über die Handlesekunst, wie sie andererseits mit der Stilisierung und Rationalisierung des Bühnenbildes etwas uneinheitlich blieb. Daß man endlich, um damit noch bei Mozarts Opern zu bleiben, den Figarostoff einmal in Beaumarchais' Schauspielfassung in Übersetzung und Bearbeitung von Joseph Kainz bot, wurde von vielen lebhaft begrüßt, zumal die Bühnen der Stadt Köln unter Herbert Maisch eine hochkultivierte Aufführung boten.

In den üblichen Konzert-Intermedien dieser Bühnenparaden, zu denen sich übrigens im Schauspiel noch die Baseler Komödie mit Goldonis „Schlauer Witwe“ und das Niederländische Staatsballett mit bunt gemischten Pantomimen von Bach bis zu Borodin und Bartók mischten, hörte man vor allem das Gewandhaus-Orchester unter Franz Konwitschny, das nicht nur aus politischen Gründen leidenschaftlich gefeiert wurde — die konzertante Sinfonie für Violine und Viola in der Wiedergabe durch Gerhardt Bosse und Friedrich Händschke zeugte von ebenso tiefem Mozart-Verständnis wie die g-moll-Sinfonie und die C-dur-Sinfonie aus der letzten Triologie. Hans Rosbaud an der Spitze des Südwestfunk-Orchesters fehlte auch in diesem Jahre nicht, wobei der ausgezeichnete Sepp Fackler das Klarinettenkonzert Mozarts mitgebracht hatte. Zu zwei weiteren Konzerten hatte man, ebenfalls der Schwetzinger Tradition folgend, Karl Münchinger mit seinem Stuttgarter Kammerorchester gebeten, der, im 1. Konzert ganz dem

Mozartgesetz dieser Festspiele folgend, im zweiten den Bogen von Purcell über Vivaldi und Pergolesi zu Respighis antiche Arie e Danze recht weit gespannt hatte. Reizvoll in der archaischen Findigkeit bereicherten endlich auch die vier Serenaden des Kurpfälzischen Kammerorchesters unter Eugen Bodart das Konzertprogramm, deren eine dem ja ebenfalls 200jährigen Gedenken an den „Odenwälder Mozart“ J. M. Kraus gewidmet war. Die übrigen brachten unbekannte, aber meist auch heute noch erfrischend wirkende Musik Mannheimer Meister von der Familie Stamitz bis zu den ignoti Paul Grua und Peter Ritter, deren unverwüstliche Kleinkunst Bodarts Archiv-Fleiß in fränkischen und bayerischen Bibliotheken der Vergessenheit entriß.

Otto Riemer

KAMMERMUSIK IM BERGFRÜHLING

Elmau/Obb.

Daß es kein vergebliches Bemühen ist, Mozarts „allumfassende Kunst“ — um mit Mörike zu sprechen — am Beispiel seiner Kammermusik darzutun, hat auch die diesjährige Mozart-Festwoche auf Schloß Elmau am Fuße des Wettersteins bewiesen. Groß genug war jedenfalls ihre Anziehungskraft auf die zahlreichen Gäste aus nah und fern, denen in vier Matineen und neun Abendveranstaltungen ein sehr beachtlicher Querschnitt durch das kammermusikalische Schaffen des Meisters geboten wurde — hier, im beginnenden Bergfrühling des weltabgeschiedenen Hochtales, ein in der Tat einmaliges Erlebnis.

Die ebenso reichhaltige wie farbige Vortragsfolge bot im vorhinein Gewähr dafür, daß es nicht einseitig blieb. Wie die Bearbeitungen von Werken Bachs z. B. Mozarts Verhältnis zum barocken Musikschaffen aufzeigten, blieb auch sein Beitrag zur Hausmusik — in diesem Fall, sinnvollerweise, von begabtem Nachwuchs gestaltet — wie sein Einfluß auf so manchen der späteren Meister (Beethoven, Reger) nicht unberücksichtigt. Sein Humor in Wort und Ton („Dorfmusikanten-Sextett“) kam gleichfalls nicht zu kurz: Tanz, Geselligkeit und Musik waren Trumpf bei einem geradezu märchenhaften Festabend im Rokokostil. Dr. Ernst Fritz Schmid, der Präsident der Deutschen Mozartgesellschaft (Augsburg), hielt zwei warmherzige Ansprachen; von ihm erfuhr man in einer Lesung aus seinem Mozartbuch viel Wissenswertes über die schwäbische Abstammung des Meisters.

Neben dem Münchener *Convivium Musicum*, das mit seinen trefflichen Instrumentalsolisten vom Bayerischen Rundfunk wie im Vorjahr den Eröffnungsabend bestritt, fiel dem *Stroß-Quartett* die Hauptaufgabe zu. Daß es sie in makellosem Zusammenspiel glänzend lösen würde, hatte man nicht anders erwartet. Walter Theurer (Flöte), Rudolf Gall (Klarinette) und Kurt Kalmus (Oboe) bewährten sich nicht minder eindrucksvoll als seine Partner, in den frühen Quartetten wie in den von Todesahnung beschatteten Spätwerken; tonliche Leuchtkraft und Transparenz ihres Musizierens fand den Höhepunkt in den herrlichen Quintetten (mit Alexander Presuhn als 2. Bratschisten). Ausschnitten aus dem Klavierschaffen Mozarts drückte die Persönlichkeit Friedrich Wühlers ihren Stempel auf. Auch dies gehörte zum Unvergesslichen, was uns hier beschert wurde.

Jürgen Völckers

Das Stiefkind

unter den Klaviersonaten

Zu den Torsi-Arrangements bei Mozart

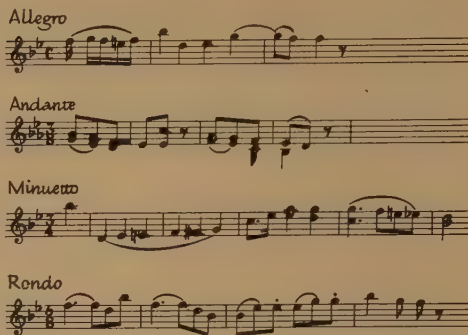
Von den 19 Violinsonaten Mozarts, die in den heutigen Ausgaben erscheinen, sind nicht weniger als drei nicht zur Gänze von des Meisters Hand. Es handelt sich um die Sonaten A-dur, K. 402, C-dur 403 und B-dur 570. Die beiden ersten sind als „Konstanze-Torsi“ bekannt. Die Witwe Mozarts überreichte „402“ dem Abbé Stadler zur Ergänzung. Von ihm stammt nach Einstein (KV—E, 1947) die Fuge (Allegro moderato). Bei „403“ sind nach Schnabel und Flesch die beiden ersten Sätze von Mozart vollendet, das Allegretto von einem „andern“ ergänzt. Andere Mozartforscher (Einstein: KV—E, 1947) schreiben die ergänzten 124 Takte gleichfalls dem Abbé Stadler zu. Zu „570“ bemerken Schnabel und Flesch: „Zu dieser von Mozart für das Klavier allein komponierten Sonate ist (wahrscheinlich Anmerkung des Autors) von anderer Seite die Violinstimme hinzugefügt; der Autor ist unbekannt.“

Bei 402 und 403 handelt es sich also um ergänzte Torsi, bei 570 um ein Arrangement von anderer, von unbekannter Hand. Obwohl die drei genannten Sonaten im Sinne des eben Gesagten streng genommen keine Originalwerke Mozarts sind, so werden sie in den modernen Editionen beibehalten, und das ist m. E. gut so; hätte Konstanze in künstlerischer Beziehung kein anderes Verdienst um das Werk ihres genialen

Gatten, als daß sie — gleich, ob aus ideellen oder materiellen Gründen — die erwähnten Torsi, bzw. die Klaviersonate 570 an kunstverständige Freunde des Meisters zur Ergänzung oder zu einer Bearbeitung überreicht hätte, wir müßten es ihr danken, weil ohne diese Bearbeitungen und Ergänzungen kostbare Schätze aus der Hinterlassenschaft Mozarts verloren wären.

Das Arrangement spielt ja bekanntlich bei Mozart selbst eine bedeutende Rolle. Man denke nur, um einige wenige Beispiele zu nennen, an das Rondo der bekannten C-dur-Sonate 545, das der Meister aus Zeitmangel — nach F-dur übertragen — laut Einstein in eine andere Sonate (547a) einbaut, an die F-dur-Sonate für Violine 547, deren Allegro dann als 2. Satz eben der Klaviersonate 547a auftaucht, oder an die Bearbeitungen von Bachschen oder Händelschen Werken durch Mozart zu Studienzwecken! Auf einen Torso möchte ich besonders hinweisen, auf sein gewaltiges „Requiem“, das doch nur zu einem Teile von Mozarts Hand selbst stammt. Wer möchte auf diesen „Torso“ und sein „Arrangement“ (durch Süßmayr) verzichten?

Eigentümlicherweise verwenden die Editoren bei den Klaviersonaten Mozarts anscheinend einen anderen Maßstab. So gibt es eine Klaviersonate, die schon einmal in den Ausgaben der gesamten Klaviersonaten stand, z. B. bei Peters und Holle, Wolfenbüttel, aber später angezweifelt und ausgeschieden wurde. Es handelt sich um die Klaviersonate B-dur KV Anhang 136/498a. Sie stellt eine Kombination von Torso und Arrangement dar, was sich aus dem Einsteinschen Köchelverzeichnis von 1937 ergibt. Hier heißt es auf Seite 635 unter „Anmerkung“ — nach einem Hinweis Einsteins auf einen Beisatz zum Titel der Sonate in der Ausgabe Peters — wörtlich weiter: „Allein es ist ganz zweifellos, daß das erste Allegro und das Menuett nicht von A. E. Müller, sondern nur von Mozart selbst stammen können. Das Menuett ist vermutlich das Arrangement eines Mozartschen Streichquartett-Satzes (des unbekannten ersten Menuetts aus der Kleinen Nachtmusik?). Das Andante ist eine sehr verkürzte arrangierte Fassung des Mittelsatzes aus 450, das Rondo gemischt aus Bestandteilen der Finali 450, 456, 595. Diese Arrangements gehen keinesfalls auf Mozart zurück, sondern vermutlich auf André.“ So weit Einstein. Hier noch die Kopftitelmotive der vier Sätze:



Woher stammen nun die von Einstein erwähnten „Bestandteile“ der Sonate? Die Quellen, K. 450, 456 und 595, sind durchwegs Klavierkonzerte, alle drei in B-dur, die ersten beiden aus dem Jahre 1784, das letztgenannte und zugleich letzte Klavierkonzert Mozarts überhaupt aus dem Todesjahre des Meisters 1791. Die ganze viersätzige Sonate K. 498a = Anhang 136 trägt sonderbarerweise die Überschrift: „Sonatensatz (und Menuett) für Klavier, komponiert im August 1787 in Wien.“ Das hat natürlich seine tiefere Bedeutung. Einstein sieht demnach m. E. im einleitenden Sonatensatz eine Originalklavierkomposition von Mozart, während er dem eingeklammerten Menuett und den beiden anderen Sätzen nur Bearbeitungs- bzw. Arrangementswert zumißt.

Ich bin der Ansicht, man sollte im Mozartjahr dem Stiefkind 136/498a sein Recht widerfahren lassen. Voraussetzung dazu ist natürlich, daß das Urteil Einsteins noch zu Recht besteht und nicht durch die neuere Forschung überholt ist. Wir freuen uns im Mozartjahr, wenn wir lesen, daß z. B. die Werke des Wunderkindes, die vor KV. 1 liegen, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. (Dr. Erich Valentin: „Die 4 ersten bisher unbekannten Werke Mozarts aus dem Jahre 1761“). Müßten nicht mit dem gleichen Rechte die 4 Sätze der besprochenen Klaviersonaten aus ihrem Archiv-Dasein befreit werden, wo es sich durchgehends um Werke aus den Jahren der höchsten Meisterschaft Mozarts, 1784, 1787 und 1791, handelt? Wenn wir die eingangs genannten Arrangements in unseren Mozart-Ausgaben akzeptieren — sollten wir da unsere Toleranz nicht auch auf die Arrangeure der besprochenen



Die Mozart-Sonderbriefmarkenserie der Tschechoslowakei

Sonate ausdehnen? Im Gegensatz zu 570 (siehe oben!), die erst 5 Jahre nach Mozarts Tode erschien und in der nicht eine Violinnote von Mozart ist, enthält das Arrangement unserer Klaviersonate nicht eine Note von fremder Hand. Besonders interessieren würde natürlich außer dem originalen Hauptsatze (Allegro) das Menuett, in dem Einstein sogar laut obigem Zitat das unbekannte erste Menuett aus der Kleinen Nachtmusik erkennen will!

Und dann die Arrangements der Klavierkonzerte im Andante und Rondo! Wenn die Originale auch dem Hörer ohne weiteres — allerdings nur gelegentlich — in Orchesterkonzerten zugänglich sind, wäre es nicht ein Gewinn, wenn man sie der Hausmusikpraxis in dieser vereinfachten praktischen Form für den Gebrauch erschlösse? Unsere Pianisten sollten die besprochene Sonate oder wenigstens deren ersten originalen Satz in ihr Programm für Konzert, Rundfunk und Schallplattenbespielung aufnehmen, die Editoren aber sollten sie wieder erscheinen lassen als wertvolle Gabe zum Mozartjahr.

Gustav Gärtner

*

Anmerkung der Schriftleitung: Nach einer Mitteilung der Verlagsleitung der Edition Peters, Leipzig, wird die B-dur-Sonate KV. 498a dort demnächst im Rahmen einer Neuausgabe der Klavierwerke Mozarts im Neudruck vorgelegt werden (E. P. 4240a). Die vorstehenden Ausführungen gewinnen dadurch noch an Aktualität. Der Ordnung halber sei aber vermerkt, daß sie auf Grund eines Hinweises auf die Existenz jener Sonate entstanden, den uns der Autor, Gustav Gärtner, bereits im November 1955 zukommen ließ.

Ein erfolgreicher Mozart-Zyklus
Angeregt durch den Artikel „Die Mahnung des Mozart-Jahres“ von Gustav Gärtner in der Jubiläumsnummer der „Musica“ (1956, S. 50 f.), die sich eingehend mit den Violin- und Klavier-sonaten Mozarts befaßt, entschloß sich Generalmusikdirektor Gottfried Schwieters, sämtliche Violin-Sonaten Mozarts in chronologischer Folge in vier Matineen aufzuführen. Da der Schreiber des erwähnten Artikels in Magdeburg lebt, ergab sich die günstige Gelegenheit, ihn die einführenden Worte zu den Matineen sprechen zu lassen, wodurch das Verständnis für diese Perlen

der Kammermusik wesentlich gefördert wurde. Gärtner verstand es ausgezeichnet, jede Sonate aus ihrer Entstehungszeit heraus zu erklären und ihren Wesensgehalt deutlich zu machen. Der Konzertmeister des Städtischen Orchesters Magdeburg, *Gustav-Adolf Drechsler*, setzte sich mit feinem Ton und sicherem Stilempfinden für die Interpretation dieser Sonaten ein. Generalmusikdirektor *Gottfried Schwiers* hatte den Klavierpart übernommen, wobei er erneut Gelegenheit hatte, seine großen pianistischen Fähigkeiten zu erweisen. Dank dieser schönen Dreierheit — Gärtner, Drechsler, Schwiers — kam es in Magdeburg zu dieser Mozart-Ehrung, die in ihrer Art wohl einmalig ist. Anfänglich hatte man stärkste Bedenken, zum Zeitpunkt einer ausklingenden Saison dieses Wagnis zu unternehmen, jedoch brauchte man diesen Wagemut nicht zu bereuen: von Matinee zu Matinee wuchs die Zuhörergemeinde an, die sich von Wort und Ton in den Bann Mozarts ziehen ließ. Der Beifall war herzlich und warm; er war ein Dank für eine Mozart-Ehrung eigener Prägung.

Friedrich Peter Rodow

Mozarts Geige

Zur Notiz „Mozarts Konzertgeige“ in Heft 3, S. 200, ist zu berichten: Das Instrument war nicht verschollen, bis 1921 in guter Verwahrung, wurde in diesem Jahre verkauft an Magister *Josef Brandner*, Apotheker in Schwanenstadt (O.-Öst., Geburtsort von H. Süßmayr, dem Schüler W. A. Mozarts). 1931 erst — nicht vorher —, 140 Jahre nach Mozarts Tod, gelegentlich einer eindrucksvollen Mozart-Gedenkfeier der „Liedertafel“ Schwanenstadt, zum erstenmal wieder öffentlich gespielt von Dr. *Hubert Reischel* (Linz) in Mozarts Violinkonzert D-dur (KV 218), dann benutzt in Gemeinschaft mit noch vier anderen Musikliebhabern für „Eine kleine Nachtmusik“, erklang die „Mozart-Violine“ aus dem Jahre 1659 zur Überraschung der anwesenden Hörer in ihrer alten Eigenart, durch besondere Feinheit mit auffallender Weichheit des Tones ausgezeichnet. 1941, also 10 Jahre nach obigem Vorgang, starb *J. Brandner*, 150 Jahre nach W. A. Mozarts Tod, dessen letzte Violine zurückblieb. e-m

MUSICA-BERICHT

FRANK MARTINS SHAKESPEARE-OPER

Wien

Der Abend, an dem *Frank Martins Oper „Der Sturm“* uraufgeführt wurde, erscheint in zweifacher Hinsicht bedeutungsvoll. Es handelt sich hier um die Premiere der ersten Oper des in der Mitte des sechsten Lebensjahrzehnts stehenden Komponisten, und diese war zugleich auch die erste Opernuraufführung im neuen großen Opernhaus am Ring. Der aus Genf gebürtige Komponist mag es als eine Auszeichnung empfunden haben, daß die Wahl gerade auf sein Werk fiel. Aber auch die Wiener Staatsoper darf stolz sein auf das Vertrauen in ihre Leistungsfähigkeit, wenn Martin ihr ein Opus anvertraute, daß durchaus sui generis ist und dessen Partitur der Komponist selbst als „ziemlich schwierig“ bezeichnete.

Den Sprung auf die Opernbühne tat *Frank Martin* spät und zögernd, obwohl er — wie sein Werkverzeichnis zeigt — dem Theater, der sze-

nischen Aufführung schon in jungen Jahren verbunden war. Bereits in den Jahren 1923/24 hat Martin an einer Aufführung von „Oedipus auf Kolonos“ mitgearbeitet, 1929 schrieb er eine Bühnenmusik und Chöre für „Romeo und Julia“ von Shakespeare, und von 1931 stammt das musikalische Volksschauspiel „La Nique à Satan“. Dann folgt eine zehnjährige Pause im Bühnenschaffen. 1941 komponierte Martin ein Ballett mit vier Singstimmen „Das Märchen vom Aschenbrödel“, zwei Jahre später das Pleinair-Ballett „Ein Totentanz zu Basel“ und „Sechs Monologe“ zu Hofmannsthals „Jedermann“. Dann folgten eine Szenenmusik und Chöre für eine Schulaufführung von Racines „Athalie“, und schließlich, 1950, die „5 Chansons d'Ariel“ aus Shakespeares „Sturm“ (englisch) für kleinen gemischten Chor.

Obwohl diese Werke, durchweg ad hoc-Arbeiten, außerhalb der Schweiz kaum zu hören waren, ist *Frank Martin* dem Wiener Publikum längst kein

Unbekannter mehr, ja man kann sagen, daß er seit 1945 zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten in den Wiener Konzertsälen zählt. Hier wurden sein „Cornet“, das Oratorium „Le vin herbé“, „In Terra Pax“ und „Golgatha“ aufgeführt, wir hörten wiederholt seine sechs Jedermann-Monologe und die Petite symphonie concertante, zuletzt das Violinkonzert sowie zahlreiche Kammermusikwerke. Und wir erinnern uns auch daran, daß man vor einigen Jahren bei den Salzburger Festspielen den Versuch unternommen hatte, Martins „Zaubertrank“ szenisch aufzuführen. Das wegen seines konservativen Geschmacks bekannte und zuweilen getadelte Wiener Musikpublikum fand zur Musik Martins bald einen Zugang. Man erspürte in ihm einen Musiker von Geschmack und Kultur, der, um Neues zu sagen, sich nicht als Bilderstürmer zu gebärden brauchte und der etwas besaß, was man hierzulande besonders schätzt: Klangsinn, ja Klangsinnlichkeit. So kamen die Wiener Melomanen nicht ganz unvorbereitet in diese Opernpremiere — und sie wurden nicht enttäuscht.

Shakespeares Zauberlustspiel „Der Sturm“ ist gewissermaßen eine alte Liebe des Komponisten, die noch viel weiter zurückreicht, als die Komposition der Ariel-Gesänge von 1950. Dieses tiefsinnig-heitere, schwerelose und hintergründige Stück, das gebieterrische nach Musik verlangt, wurde von Frank Martin nicht als erstem entdeckt. Es gibt zahlreiche Bühnenmusiken zum Sturm, ja man hat ihn auch schon als Oper komponiert. Aber Martin war der erste, der es wagte, Shakespeares „Sturm“ in seiner Gesamtheit, gewissermaßen mit Haut und Haaren, zu komponieren — wie seinerzeit Richard Strauß Oscar Wildes „Salome“ und Hofmannsthals „Elektra“. Hierzu wurde Martin nicht nur durch seine Liebe speziell zu diesem Stück bewegt, sondern auch durch die Einsicht bestimmt, daß an der Konstruktion des Stückes, an der Abfolge der einzelnen Szenen und Akte, nichts geändert werden dürfe, weil dort mit unfehlbarer Perfektion jedes Detail festgelegt ist und die psychologische Entwicklung der Charaktere einer unausweichlichen Logik gehorcht. Der deutschen Übertragung von W. A. Schlegel bediente sich Martin aus dem einfachen Grunde, weil er dieser Sprache besser kundig ist, als des Englischen, und weil überdies — verglichen mit späteren Übersetzungen — die Schlegelsche zugleich ein Denkmal der deutschen Literatur ist.

Zu diesem episch-lyrischen Text besitzt Martin zweifellos zahlreiche Affinitäten und bringt zu seiner Komposition wichtige Voraussetzungen mit. Seiner Art entspricht das Poetische, das Märchenhaft-Phantastische der Handlung und der Gestalten, der zarte Lyriismus einiger wichtiger Szenen, der breite epische Fluß der Monologe. Daß aber auch das andere, sehr wesentliche Shakespeare-Element, der kräftige Humor und die Drastik der Rüpel-szenen, in Martin ihren kongenialen Meister finden würden, war wohl auch für die Kenner von Martins bisherigem Schaffen eine Überraschung.

Bei der Komposition bedient sich Martin auf weite Strecken des Rezitativs (ähnlich wie Debussy in „Pelléas et Mélisande“ oder Ravel in „L'Heure Espagnole“), — freilich eines überaus vielgestaltigen, bald mehr lyrischen bald mehr dramatischen Rezitativs, das oft (wie im „Vin herbé“) ariosen Charakter annimmt. Ebenso verschiedenartig, wie dessen Duktus, ist auch die Begleitung durch das große, farbig-differenzierte und rhythmisch ungemein bewegliche Orchester. Sobald er die episch-lyrische Sphäre verläßt und sich in die sehr irdische der Stephano und Trinkulo, des Spaßmachers und des betrunkenen Kellners, begibt, wechselt der Komponist nicht nur den Ton, sondern auch die Form. Hier gibt es Soli, Couplets und Ensemblesätze voller Witz und drastischer Persiflage, da klingen, zu skandierendem Sprechgesang, Gershwin-Rhythmen und gequetschte Blechbläser-töne aus dem Orchester, da gibt es einen Tango und ein stilett imitiertes Orff-Chanson, da ergeht sich Caliban in steifen und mißtönigen Zwölftonreihen, da wird munter „gewagnert“ und keck aus dem Hochzeitsmarsch zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn zitiert, und da müssen schließlich — man hält es nicht für möglich — die würdigen Wiener Philharmoniker, zur Illustration einer Ohrfeigenszene, viermal rhythmisch in die Hände klatschen. Und sie tun es in guter Laune.

Eine besonders aparte und poetische Lösung fand der Komponist für Ariel, Prosperos dienstbaren Luftgeist. Hören wir Martin selbst: „Für die Rolle des Ariel haben ich mir eine Freiheit erlaubt, die durch dessen übernatürlichen Charakter gerechtfertigt ist. Ariel, der Luftgeist, erscheint dem Prospero bald in der Gestalt eines Knaben, bald in der einer Wassernymphe oder einer Harpye. Er muß eine solche Leichtigkeit der Bewegung haben, etwas so Immaterielles, daß kein Sänger und keine Sängerin ihm, meiner



Frank Martin: „Der Sturm“. Willy Dirl (Ariel) und Frederic Guthrie (Alonso).

Meinung nach, diesen Charakter verleihen können. Nur ein Tänzer oder eine Tänzerin könnte diese Illusion eines schwerelosen Wesens vermitteln. „Du, der Luft nur ist“, redet ihn Prospero an. Aber Ariel spricht. Ich habe ihm also eine Stimme verliehen, aber eine ‚kollektive‘ Stimme, die Stimme der Natur: ein kleiner gemischter Chor hinter den Kulissen singt seinen Text, und ein kleines Ensemble aus Streichinstrumenten mit Flöte, Trompete, Hörnern, Harfe und Cembalo begleitet seine Tänze. So unterscheidet sich die Zauberwelt unmittelbar von der materiellen, wo sich die Menschen und das Monstrum Caliban bewegen, sich erregen, lieben, lachen und trinken.“

Gerade der Realisierung dieser originellen Idee stellten sich bei der Aufführung Schwierigkeiten entgegen. Da nämlich die Postierung des Ariel-Ensembles weder auf noch hinter der Bühne möglich war, mußte die Musik dieses Kammerensembles aus einem entfernter gelegenen Raum mittels Lautsprecher übertragen werden, und zwar zugleich auf die Bühne und in den Zuschauerraum. Durch den sich zwangsläufig ergebenden Nachhall wurde das Unwirkliche und Sphärische dieser zauberhaften Musik zwar noch verstärkt, die Textverständlichkeit aber beträchtlich gemindert, so daß von den schönsten Shakespeareversen nur wenige verständlich waren. (Optisch wurde die Gestalt des Ariel durch den jungen Solotänzer der Wiener Staatsoper, Willy Dirl, in geradezu idealer Weise verkörpert.) Jedenfalls wird bei späteren Aufführungen hierfür eine bessere Lösung zu suchen sein. Ebenso wird es sich empfehlen, die erste Pause nicht nach dem zweiten, sondern frühestens nach dem dritten Bild zu machen, da der Aktschluß nach dem zweiten Bild zu wenig wirksam ist und durch die Überdimensionierung des 2. Aktes (Bild 3 bis 7) eine gewisse Disproportion der einzelnen Akte entsteht. Vielleicht werden sich auch da und dort, insbesondere im letzten Bild, einige Kürzungen empfehlen, obwohl der echte Musikfreund nur ungern die dem Rotstift geopfert Takte entbehren würde. Aber — das Theater hat seine eigenen Gesetze ...

An Sängern hatte die Wiener Staatsoper ihre besten Kräfte aufgeboten: Christa Ludwig, eine wirkliche Miranda, eine „Bewunderungswürdige“ in Spiel und Stimme, Anton Dermota, ein hervorragender Belcantist, als Ferdinand, Frederik Guthrie als Alonso, König von Neapel, Eberhard Wächter als Prospero, der wenige Wochen vor

der Premiere für den erkrankten Fischer-Dieskau einsprang, ferner Laszlo Szemere und Karl Kamann, schließlich das Buffotrio Koreh-Dickie und Dönch (Kaliban, Trinkulo und Stephano). — Für die Ausstattung, die Inszenierung und die musikalische Leitung hatte die Wiener Staatsoper illustre Gäste gewonnen. Der Pariser Bühnenbildner Georges Wakhevitsch schuf Kostüme von noblem Prunk und Szenenbilder, die, phantastisch-märchenhaft und suggestiv, von Prosperos Zauberstab beschworen und vom Geist der Musik inspiriert schienen: immer wechselnde und überraschende Aspekte der verzauberten Insel, ein riesiges Schiff auf stürmisch bewegten Wellen, hexenhaft verwirrte Baumgespinste, phantastische Felsen, die in einer trostlos öden Mondlandschaft, wie sie Dali darzustellen liebt, aufragen, — Wunder und Zaubereien aller Art. Heinz Arnold inszenierte das anspruchsvolle, nur an leistungsfähigen und großen Bühnen spielbare Werk nach den Intentionen des Komponisten, und Ernest Ansermet am Dirigentenpult ließ mit den Philharmonikern diese reiche und differenzierte Partitur in ihrer ganzen Noblesse und in ihrem vollem Reichtum Klang gewinnen.

An den Verfasser dieses Berichts schrieb einige Wochen vor der Premiere Ernest Ansermet: „Manche Werke der Gegenwart sind Produkte einer Technik. Dieses Werk ist ausdrücklich Mitteilung, also Sprache. Man hat Jahre gebraucht, um die Sprache von Debussys ‚Pelléas‘ zu verstehen... Wenn man eine Musik vor sich hat, die aus der Technik stammt, kann man sie aus der Technik erklären. Damit ist nicht viel gewonnen. Gegenüber solcher Musik wird die Musik Martins einfach erscheinen und nicht sehr neu. Aber die Neuigkeit einer musikalischen Sprache ist viel schwieriger zu verstehen, als diejenige einer Technik. Ich hoffe, daß das so musikalische Wiener Publikum in dieser Oper das Werk eines authentischen und bedeutenden Musikers erkennen wird.“ Es hat Martins Leistung erkannt und den Komponisten im Kreis aller Ausführenden nach der festlichen Premiere lebhaft und herzlich gefeiert. *Helmuth A. Fiechtner*

EIN ULENSPIEGEL-ORATORIUM Hamburg

Zu den interessantesten Ereignissen im „Neuen Werk“, der musikalischen Studio-Veranstaltungsreihe des Hamburger Funkhauses, gehörte in den letzten Jahren die Aufführung des ersten Teils von *Wladimir Vogels* epischem Oratorium „Thyl



Frank Martin: „Der Sturm“. Christa Ludwig (Miranda) und Anton Dermota (Ferdinand) 2 Fotos: Pittner, Wien.

Claes“. Es hat drei Jahre gedauert, bis nun auch der zweite Teil dieses oratorischen Sonderfalles und damit das Werk in seiner vollen Gestalt zum erstenmal in Deutschland erschien.

Der Komponist Wladimir Vogel ist schon von seiner Biographie her ein interessanter Mann. 1896 in Moskau als Sohn eines Auslandsdeutschen und einer Russin geboren, kommt er noch aus dem Bannkreis Alexander Skrjabin, der ihn zum Studium am Moskauer Konservatorium bestimmte. Nach seiner Internierung im ersten Weltkrieg ging Vogel nach Deutschland; in Berlin vollendete er seine musikalische Ausbildung bei Ferruccio Busoni und Heinz Tiessen. Der Studienkollege Kurt Weills mußte schon bald nach 1933 wieder ins Ausland überwechseln. In Ascona leitet er jetzt die alljährlichen Musikwochen, doziert über die Zusammenhänge zwischen Architektur und Musik — und komponiert.

Er hat es auch mit seiner Musik niemals leicht gehabt; sein Schaffen ist nicht allzu bekannt. Die letzten Jahre haben da einiges korrigiert. 1954 gehörte Vogel zu den Preisträgern des

supranationalen „Festivals der Meisterwerke des 20. Jahrhunderts“ in Rom. Ein Jahr zuvor hatte der Hamburger Sender eine Aufführung seines wohl wesentlichsten Werkes, des „Thyl Claes“ gewagt, freilich nur des ersten Teils („Unterdrückung“). Denn dieses epische Oratorium füllt zwei Abende oder einen halben Tag, wie sich jetzt, bei der ersten deutschen Gesamtauführung, herausstellte. Man traf sich mit den Freunden des „Neuen Werkes“ und den vielen künstlerisch Mitwirkenden am Sonntagnachmittag im größten NDR-Studio und ging, nach einer Essenspause, erst lange nach Einbruch der Nacht auseinander: ein wenig stolz wohl über bewiesenes Stehvermögen vor Neuer Musik, vielleicht auch nachdenklich, etwa über die Frage, ob und wie man das thematische Spannungsfeld „Unterdrückung — Befreiung“ mit nicht durchweg reinmusikalischen Mitteln beschwören und dennoch zur künstlerischen Gestalt aufbereiten könne.

Da ist ein großer Stoff, Charles de Costers „Legende von Ulenspiegel“, Belgiens National-epos; Vogel blättert in dieser „belgischen Bibel“ Seite um Seite auf. Flandern zur Zeit der spanischen Invasion unter Karl V.; Thyls Geburt und Jugend; die Ketzerverbrennung des Vaters und das Vermächtnis der Mutter an den Sohn, der zum Rächer und Befreier werden soll: das sind die wichtigsten Stationen des ersten Teils dieser klingenden Chronik, die mit reicher Klangfantasie illustriert ist. Am originellsten wirkt die Behandlung eines Sprechchors. (Das Werk wurde im Auftrage des Brüsseler Berufssprechchors der Renaudins geschrieben.) Mit rhythmischen Ostinati und oft sogar polyphoner Führung der in den Soli nach Charakter und Klangfarbe sorgfältig ausgesuchten Stimmen gewinnt Vogel ihm ein zunächst hohes Maß an Wirkung ab, insbesondere an den dramatischen Höhepunkten der Handlung. Zwei Sprechstimmen tragen auch den Chronisten-Bericht, ein sparsam bedachter Sopran setzt lyrische Zäsuren, das große Orchester kommentiert vokabelreich und expressiv das Geschehen.

Unwichtig zu wissen, daß dieser erste Abschnitt freitonal komponiert wurde und daß die Musik zum zweiten Teil nach der Zwölftontechnik gearbeitet wurde. Die klangliche Konstruktion aus gesprochenen, gesungenen und instrumentalen Elementen ist auch in dieser „Befreiung“ genannten zweiten Werkhälfte etwa die gleiche. Aber im Text treten neben die Schilderung des Freiheitskampfes und des Abfalls der Niederlande,

gespiegelt am Erleben Ulenspiegels im Maquis, von de Coster übernommene Allegorien, obwohl dieser Oratorien-Stoff ohnehin, nach Vogels Willen, „trotz realistischer Behandlung symbolhaft, allegorisch und assoziativ gedacht und auch so zu verstehen“ ist. Ulenspiegel ist hier nicht der Möllner Schalksnarr, sondern der rächende „Sohn des Kohlenträgers“, der Partisan und Freiheitsheld — „Flanderns unsterblicher Geist“.

Dieses Epische Oratorium ist ein Bekenntniswerk. Vogel wollte im ersten Teil, der 1937 und 1938 entstand, das allgemeine Lebensgefühl jener Jahre einfangen: Beklemmung und Angst. Und ähnlich ist die zwischen 1943 und 1945 komponierte „Befreiung“ spürbar vom Zeiterlebnis inspiriert. Man denkt dabei an andere das Zeitgeschehen reflektierende Werke wie Honeggers Streichersinfonie oder seine Liturgique — und man denkt vor der Klangform des „Thyl Claes“ an Honeggers „König David“. Aber es besteht ein Abstand zu dieser Partitur, die ein bescheidenes Instrumentarium unentwegt neu kombiniert und ihm in knappster Formulierung die klanglich überraschendsten Aussagen abringt. Dagegen nutzt sich der Reiz der Vogelschen Sprechchor-Effekte relativ rasch ab; das bewies die nicht anders als phlegmatisch zu nennende Reaktion auf die Aufführung des ersten, den meisten Hörern also schon bekannten Abschnitts, und die erste Begegnung mit dem zweiten Teil gab die Bestätigung. Der teilweise mit schärfer abgegrenzten Formen operierende Orchesterpart aber wird von der Riesengestalt der „Wozzeck“-Musik überschattet.

Entscheidend schließlich erscheint ein drittes Handikap: Vogels Oratorium von der Unterdrückung und Befreiung, das erst nach mehr als einem Jahrzehnt zum erstenmal in der eigentlichen Heimat des Komponisten erschien, hätte kurz nach seiner Vollendung, also bald nach dem Kriege, ungleich stärker gewirkt. Heute, da die hier besungene Befreiung von Furcht sich als trügerisch erwiesen hat, da andererseits heilsame Beunruhigung in der musikalischen Kunst kaum noch durch allegorische Motive, eher durch die Schockwirkung und die Sprengkraft absolut-musikalischer Mittel erreicht werden kann, überwiegt am Ende doch der Respekt vor diesem Stück Lebensarbeit des Sechzigjährigen und der Dank für die Pioniertat dieses so glücklich auf speziell „funkische“ Erfordernisse hin registrierten musikalischen Ulenspiegel-Features. Folgerichtig hat sich der Funk dieser Aufgabe ange-

nommen und sie in Anwesenheit des Komponisten exemplarisch gelöst: mit der Sopranistin Ingeborg Exner, den Sprechern Maria Becker und Erich Schellow, dem hochvirtuosen Züricher Kammer sprechchor sowie dem Chor und dem Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedts sehr sicherer, gelegentliche Nervosität sofort neutralisierender Leitung.

Klaus Wagner

WIENER FESTWOCHEN

Wien

In den vergangenen Jahren waren die Wiener nicht nur Veranstalter, sondern, zusammen mit einigen tausend Besuchern aus den österreichischen Bundesländern, auch das Publikum der Wiener Festwochen. Im Juni dieses Jahres fanden diese zum erstenmal im besetzungsfreien Österreich statt und erhielten durch das „Internationale Mozartfest“ ihre besondere, den neuen Verhältnissen angemessene Note.

Es mag für die Veranstalter, die „Gesellschaft der Musikfreunde“, nicht leicht gewesen sein, nach den vielen Mozartfeiern und -festen des In- und Auslandes und vor den großen Salzburger Mozartfestspielen im August dieses Jahres noch etwas Neues zu Ehren Mozarts zu finden. Aber es ist ihnen wirklich etwas eingefallen. Man lud nämlich vier der besten europäischen Orchester nach Wien und stellte die Konzerte unter das Motto: „Mozart und Meisterwerke der musikalischen Weltliteratur“. So wurde nicht nur Mozart auf sinnvolle Weise international geehrt — in rund vierzig Konzerten wurden insgesamt 83 Werke Mozarts aufgeführt, — sondern auch dem zahlreichen internationalen Publikum jede Monotonie erspart.

Nach dem feierlichen Eröffnungsakt durch den österreichischen Bundespräsidenten, bei dem die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Dr. Karl Böhm die Symphonien in Es-dur und g-moll spielten, begann die Parade der Gastorchester. Mit Werken von Mozart, Brahms und Strauß erfüllten die Berliner Philharmoniker unter ihrem ständigen Leiter Herbert von Karajan die hochgespannten Erwartungen, die man an diese erste Begegnung knüpfte, mit dem Vorspiel und Isolde Liebestod aus „Tristan“ übertrafen sie sie. Die unfehlbare Präzision ihrer Streicher, der schlanke Ton der Holzbläser, die ohne Ansatz spielen, die Noblesse der Blechbläser und der an eine Riesenorgel erinnernde Gesamtklang begeisterten das Wiener Publikum, das neben „seinen“ Philharmonikern andere Or-

chester nur mit Vorbehalt gelten läßt. — Unmittelbar nach den Berlinern hatte das *Amsterdamer Concertgebouw-Orchester* unter Eduard van Beinum keinen leichten Stand. Das traditionsreiche und klanggewaltige Ensemble, das durch seine Mahler-Pflege unter Willem Mengelberg mit Wien besonders eng verbunden ist, gab einen Querschnitt durch sein Repertoire von Mozart über Bruckner bis Ravel und Strawinsky. Das Orchester scheint weniger auf Präzision trainiert, die einzelnen Spieler und Instrumentalgruppen treten individueller hervor, wobei sich gewisse Gegensätze zwischen den weitensurierten Hörnern und den französischen Holzbläsern ergeben. Mit den das zweite Konzert beschließenden Bravourstücken: der 2. Suite aus „Daphnis und Chloe“ und Strawinskys „Feuervogel“ begeisterten auch sie das internationale Publikum. — Bereits äußerlich erschien das Orchester der *Prager Philharmoniker*, die unter dem sehr wendigen und temperamentvollen Karel Ancerl auftraten, als ein „jüngeres“ Ensemble, dessen Spiel offensichtlich seine Qualitäten mehr aus einem harten Training als aus einer gepflegten Spieltradition empfängt. Der Mozart der Prager, in stilvoller kleiner Besetzung, klang etwas dünn und schulmäßig. Mit der 5. Symphonie von Dvořák überraschten die Gäste auf die angenehmste Weise, indem sie nämlich das spezifisch „Böhmische“ dieses Werkes keineswegs forcierten, sondern vielmehr das oft sentimental wirkende Stück einfach, temperamentvoll und mit durchweg rascheren Tempi, als wir es hierzulande gewohnt sind, herunterspielten. Dvořák ohne falsches Pathos, ohne Sentimentalität, ohne larmoyante Kantilene und ohne Schleppfuß: das war ein erfrischendes Erlebnis, für das die vielen Gäste und die Wiener (von denen, wie ein Bonmot sagt, mindestens jeder dritte eine böhmische Großmutter hat) durch lebhaften Beifall dankten. Zwei böhmische Tänze von Dvořák gerieten durch ihren allzu gefälligen Vortrag leider in die Nähe der Salonmusik. — Daß die *Leningrader Philharmoniker* das beste Orchester Rußlands sind, wußte man; daß die Sowjets zur internationalen Konkurrenz, wie sie sich beim Wiener Mozartfest ergab, nur ein Spitzenensemble schicken würden, war anzunehmen. Bei den Leningrader ist zunächst auch äußerlich einiges anders: Die neun Kontrabässe sind links oben postiert, davor fast der ganze Streicherkörper; die Pauken, in der Mitte rückwärts, sind schräg geneigt und befinden sich etwa in Brusthöhe des

Spielers. Zum Klang: die Holzbläser stark nâselnd, die Hörner — fagottartig, die Blechbläser im allgemeinen mit starkem Vibrato spielend. Zum Vortrag: Unter ihrem Chefdirigenten Eugen Mravinsky einem etwa 40jährigen blonden Hünen, hörten wir Werke von Mozart, Tschaikowsky und Schostakowitsch; unter dem jüngeren Kurt Sanderling, der dem jungen Gustav Mahler ähnelt, spielten die Leningrader die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, das Violinkonzert in D-dur von Mozart (mit dem unübertrefflichen, auf einer Stradivari mit silbrigem Ton spielenden David Oistrach) und die 2. Symphonie von Rachmaninow. — Mozart interpretieren die Russen im Rokokostil: anmutig, niedlich und gewichtlos. Ihren Tschaikowsky fassen sie vor allem als einen weniger sentimental, als leidenschaftlichen und glänzenden Komponisten auf. Die Leningrader lieben keinen gleichmäßigen Ton, keine weitgeschwungenen Bögen, keine gleichmäßig ablaufenden Tempi. Dynamisch und agogisch ist alles stets in heftiger, aber genau festgelegter Bewegung. Im blitzschnellen An- und Abschwollenlassen, in spontan wirkenden Beschleunigungen und Dehnungen sind sie Meister. Dadurch wirkt ihr Spiel ungemein frisch und lebendig. Im Klang scheint keine Homogenität angestrebt. Die verschiedenen Instrumentalgruppen sind stets hörbar. Dadurch entsteht eine zusätzliche Polyphonie der Farben, die sehr reizvoll ist. So kommt es, daß man auch so abgespielten Stücken wie Tschaikowskys Fünfter und Sechster mit größter Spannung folgt. Schostakowitschs erstaufgeführtes Violinkonzert enttäuschte: Nach einem zwar gutgearbeiteten, aber akademisch-spannungslosen 1. Satz (Nocturno) folgen zwei Burlesksätze in der bekannten Manier, die eine originelle Passacaglia mit enorm schwerer Kadenz umrahmen. Die Leningrader, ihre beiden Dirigenten und der Geiger Oistrach wurden überaus lebhaft gefeiert.

Zwischen den Konzerten der Gastordchester gab es eine Reihe großer Chorkonzerte mit Orchester. Unter der Leitung von Joseph Keilberth führten der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und die Wiener Symphoniker mit den Solisten Hilde Zadek, Hermann Prey, Anton Dermota und Marcel Cordes „Iphigenie auf Tauris“ von Gluck konzertant auf. Richard Strauß hat das großartige und edle Werk pietätvoller bearbeitet, als seinerzeit den „Idomeneo“, trotzdem hätten wir — zumal für eine konzertante Darbietung — die Originalfassung vorgezogen.

Singverein und Symphoniker unter Rudolf Moralt waren die Ausführenden von Haydns „Schöpfung“; auch hier wirkten erstklassige Solisten mit: Wilma Lipp, Hildegard Hillebrecht, Josef Greindl und Walter Berry. — Joseph Krips leitete das gleiche Ensemble mit den Solisten Birgitt Nilsson, Grace Hoffmann, Set Svanholm, Walter Berry und Eberhard Wächter in einer eindrucksvollen Aufführung von Händels „Samson“. Krips war auch der Dirigent eines Orchesterkonzertes der Wiener Symphoniker, in dem — zwischen Regers Mozart-Variationen und Mozarts Jupitersymphonie — Wilhelm Backhaus als Solist in Beethovens Klavierkonzert in G-dur besonders herzlich gefeiert wurde. — Die Reihe der Chorkonzerte beschloß eine ergreifende Aufführung von Mozarts „Requiem“ unter Bruno Walter mit den Solisten Wilma Lipp, Hilde Rösse-Majdan, Anton Dermota und Otto Edelmann.

In kleineren Sälen sowie im Palais Lobkowitz, in dessen Eroica-Saal seinerzeit Beethovens 3. Symphonie uraufgeführt wurde, im Winterpalais des Prinzen Eugen und im Schloß Schönbrunn, im Palais Kinsky und im Schloß von Pötzleinsdorf konzertierten die Meisterduos Schneiderhan-Seefried und Schneiderhan-Seemann, Enrico Mainardi mit den Wiener Symphonikern, das Pro-Arte-Quartett, das Wiener Streichtrio und die Kammermusikvereinigung der Philharmoniker. In diesen Wochen war gewissermaßen kein Wiener Palais, kein Barocksaal und keines von den Vorort-Schlösschen davor sicher, nicht in einen Konzertsaal verwandelt zu werden. Trotzdem waren die Veranstaltungen im Großen Musikvereinsaal fast alle — und zwar lange vor Beginn des Mozartfestes — ausverkauft, und alle übrigen Veranstaltungen sehr gut besucht. Der Musikkonsum steigert sich offensichtlich mit dem Angebot...

Helmut A. Fiedtner

SCALA-STAGIONE

Mailand

Italiens berühmteste Opernschauburg, die Mailänder „Scala“, hat mindestens seit der Nachkriegszeit den Ehrgeiz bekundet, als eine der fortschrittlichsten theaternusikalischen Aufführungsstätten nicht nur der Halbinsel zu gelten. Dem Plan der soeben beendeten Spielzeit 1955/56 waren denn außer einer Reihe von Werken internationaler „Klassiker“ auch verschiedene Opern und Ballette lebender Tonsetzer in Erst- und Uraufführungen eingebaut. Aus der abwechslungsreichen Spielfolge seien hier vor allem die drei

Stücke ins Auge gefaßt, die in Urwiedergaben geboten wurden: eine „*Mario und der Zauberer*“ betitelte „Handlung“ nach Thomas Mann mit der Musik des jungen Sizilianers *Franco Mannino*, das Mysterium „*Die sieben Todsünden*“ von dem gebürtigen Veroneser *Antonio Veretti* und die dreiaktige Märchenoper „*Der glückliche Heuchler*“ von dem römischen Akademiedirektor *Federico Ghedini*.

Manninos Pantomime stellt Thomas Manns Erzählung von dem unglückseligen Barkellner auf die Bühne, der von einem hübschen Mädchen zugunsten eines anderen Mannes verschmäht und von einem „Magier“ in einen Liebestraum versetzt wird, welcher ihm die Zuneigung seiner Schönen vorgaukelt. Aus der Hypnose erwachend, begreift Mario, daß der Magier ihn nur als Objekt öffentlicher Zaubervorführungen mißbraucht hat. In seiner Wut über die Demütigung zieht er eine Pistole, erschießt den Zauberer und wird abgeführt. Manninos Musik, die sich neuer Ausdrucksmittel befleißigt, dabei aber leicht der Neigung zum Experimentieren nachgibt, geht auf das von *Luchino Visconti* pantomimisch geschickt angelegte Bühnengeschehen und die Wesensart der einzelnen Rollen liebevoll ein und ist technisch gut gearbeitet. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine rein tänzerische Pantomime, sondern um eine Mischform der Bühnenkunst; denn wo es dem Bearbeiter des Szenenbuches angebracht erscheint, läßt er auch das Mittel der gesprochenen Sprache zu, und im Orchester ist sogar ein mäßig großer Frauenchor untergebracht. Mit *Jean Babilée* und *Salvo Randone* in den beiden Titelrollen kam unter der Leitung des genialen Ballettmeisters *Leonida Massine* und der sicheren Stabführung *Luciano Rosadas* in den von *Lila de Nebili* impressionistisch glitzernd entworfenen Dekorationen eine Wiedergabe ersten Ranges zustande, würdig der großen Überlieferung der Scala.

Noch mehr als in Manninos Stück sieht man den Begriff der Pantomime in Verettis „Mysterium“ erweitert, das einer eigentlichen Handlung völlig ermangelt, vielmehr an deren Stelle dem Auge abstrakte Begriffe und Symbole tänzerisch und bühnendekoratив sichtbar und dem Ohr durch Instrumental- und Chormusik hörbar macht sowie obendrein vor jeder Szene einen Lautsprecher ankündigen läßt, welche Sünde der Zuhörer in solcher Deutung zu gewärtigen hat. Man könnte einwenden, die Übertragung seelischer und cha-

rakterlicher Zustände ins Tänzerische stelle einen Versuch am untauglichen Objekt dar. Wie dem auch sei: Veretti hat die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, nämlich ein choreographisch-musikalisches Mysterium zu schaffen, in eigenartiger Weise gelöst. Auch mit diesem seinem neuesten großen Werk hat er sich in die kleine Reihe italienischer Komponisten geistlicher Musik gestellt, die sich zur „neuen Musik“ bekennt. Für die Aufführung, die in den stilisierten Szenenbildern *Mario Chiaris* vor sich ging, sah man die besten Tanzkräfte der Scala, darunter die Damen *Toumanova* und *Amati* sowie die Herren *dell'Ara* und *Perugini*, eingesetzt. Das Bühnengeschehen wurde zuverlässig von *Janine Charrat*, die Musik vom *Maestro Sanzogno* gelenkt.

Ghedinis Märchenoper „*Der glückliche Heuchler*“ ist aus einer Funkoper hervorgegangen, deren Buch von *Franco Antonicelli* nach der gleichnamigen Novelle des Engländers *Max Beerbohm* verfaßt worden ist. Vom italienischen Rundfunk vor wenigen Jahren mit dem „*Premio Italia*“ ausgezeichnet, ist sie damals auch von Rom aus gesendet worden. Es handelt sich dabei um eine Fabel, die gewisse symbolische und übernatürliche Motive aus dem Mittelalter zusammenfaßt, um zu zeigen, daß gute Handlungen, die ein verstockter Sünder unwillentlich begeht, ihn in einen guten Menschen wandeln können. Die Neubearbeitung des Werkes, die die Verfasser den szenischen Erfordernissen entsprechend vorgenommen haben, ist in der Scala in vorbildlicher Wiedergabe zu einem schönen Erfolg geworden. Ghedini hat sich schon früher durch eine Reihe wertvoller geistlicher Vokalwerke hervorgetan. Die edle Ausdrucksweise und die Echtheit des Musikgefühls, die er in das mittelalterliche Opernbuch gelegt hat, künden auch diesmal davon. Am meisten wird man von der empfindungsgesättigten Orchesterbehandlung angesprochen, weniger von der ununterbrochenen rezitatorischen Führung des Sologesangs auf der Bühne.

Von den sieben neuen Werken, die in der letzten Spielzeit erstmals in der Scala vorgeführt worden sind, sei nur dem einzigen, das bisher unverdientermaßen noch nicht in nördlicheren Himmelsstrichen gehört worden ist, eine kurze Charakteristik gewidmet. Es handelt sich um die „*Lumawig und der Blitz*“ betitelte „mimo-choreographische Phantasie“ des Florentiner Konservatoriumsdirektors *Adriano Lualdi*, dessen Bühnenwerke in ganz Italien allmählich an Boden



Anläßlich des 9. Heinrich-Schütz-Festes in Dresden folgten über 3000 Menschen den Kruzianern zu einem schweigenden Gang von der Kreuzkirche zu den Trümmern der Frauenkirche, unter denen Heinrich Schütz begraben liegt.

gewinnen. Das Szenenbuch dieser Pantomime stammt aus der Feder von Lualdis Sohn Maner, der sich als Schriftsteller, Regisseur und kühner Flieger über exotische Gefilde einen bekannten Namen gemacht hat. Als er im Jahre 1935 die erste Fassung des Textes schuf, hatte er von der Fliegerkunst freilich noch keine Ahnung, doch scheint er schon in jenen Tagen von der Sehnsucht nach fernen Ländern und Menschen ergriffen gewesen zu sein. Gegenüber der erstmals 1937 in Rom vorgeführten ersten Fassung, die nach 1938 zurückgehalten wurde, soll die fast 20 Jahre später entstandene Neufassung wesentlich durch die Erfahrungen, die der Autor in exotischen Welten gemacht hat, bereichert worden sein. Im vorgeschichtlichen Urwald werden zwei Parlamente gebildet: eins von den Tieren und eins von zweifarbigem Menschen, dem ein Zweifarbe III. geheißenener König vorsteht. Um seinen Untertanen eine neue Verfassung zu geben, läßt er sich die Häupter des griechischen Olympos kommen. Als der König die Blitze, die Zeus mit-

bringt, vorwitzig zu berühren sucht, entladen sie sich, und mit Ausnahme des Königs selbst, der ihren mächtigen Schlägen zu widerstehen vermag, sucht alles sein Heil in der Flucht. Machtgierig wie er ist, ernennt sich der König zum „Lumawig“, ein Name, der in der Sprache seines Volkes Zeus, den Gott des Blitzes und der Willkür, bedeutet. Die Blitze in der Faust schafft er, von seinen Getreuen umschmeichelt, die von ihm gemeinte Staatsordnung — ein Terrorregime. Aber gleich seine erste Untat, die freventliche Tötung eines Jünglings namens Wenka, führt Lumawigs eigenen Untergang herbei. Wie er nämlich Habima, die vor ihm tanzende Geliebte Wenkas, packen will, entgleiten seiner Hand die Blitze und damit seine Macht. Habima selbst gelingt es, einen davon zu erraffen, und schleudert ihn zum Himmel, wo Lumawig selbst unter gewaltigem Donnerrollen vernichtet wird. — Eine pantomimische Phantasie gewiß. Aber viele Einzelheiten der Handlung, die Inszenierung mit den Bildern von Nicola Benois und die Regie, die der Buch-



Blick von der Ruine der Frauenkirche anlässlich der Kranzniederlegung am Grabe von Heinrich Schütz (linkes Bild). Die Cruzianer sangen am 17. Juni 1956 vor den Trümmern der Frauenkirche die Motette „Verleih uns Frieden gnädiglich“ von Heinrich Schütz (rechtes Bild).

autor selbst in die Hand genommen hatte, ließen erkennen, daß es dabei letzstens auf eine Groteske abgesehen war. Dieser Eindruck wurde durch Vater Lualdis Musik noch verstärkt. Wem dessen Schaffensstil, dazu das musikalische Bekenntnis, gegenwärtig ist, das er in seinem 1955 in Mailand erschienenen Erinnerungsbuch „Tutti vivi!“ niedergelegt hat, der könnte über die moderne Tonsprache, deren er sich in diesem „Lumawig“ bedient, erstaunt, ja betroffen sein, denn seine klangliche Utermalung der Vorgänge — ob ironisch gemeint oder dem vorgeschichtlichen Stoffe angepaßt, sei dahingestellt — segelt fast dauernd im atonalen Fahrwasser. Dabei verwendet Lualdi vorwiegend kürzeste Motive und charakteristische Rhythmen, behandelt die vielfach zu gleichartigen kleinen Gruppen zusammengefaßten Instrumente vorzugsweise solistisch und gebraucht mit großer Vorliebe Schlaginstrumente aller Art, alles das, indem er von neuem die an seinen Werken schon immer gerühmte Meisterschaft des

Instrumentensatzes erweist. Wieder zeichneten sich bei der Mailänder Vorführung des „Lumawig“ verschiedene erste Pantomimiker des Hauses aus: dell'Ara in der Titelrolle und Perugini als Wenka, dazu Giuliana Barabaschi als anmutige Habima. Einige der ersten Wiedergaben hatte der Komponist selbst am Kapellmeisterpult geleitet, die letzte, die den letzten Abend der Stagione abschloß, war dem Stabe des einfühlsamen Maestro Antonino Votto anvertraut.

Max Unger

9. HEINRICH-SCHÜTZ-FEST

Dresden

Ausführende und Hörer aus der Bundesrepublik und der Deutschen Demokratischen Republik, Gäste aus Schweden, Holland, Österreich und der Schweiz vereinigten sich in Dresden zum 9. Heinrich-Schütz-Fest, das von der Neuen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, der Evang.-luth.-Landeskirche Sachsens und der Stadt Dresden gemeinsam getragen wurde. Hier befand man sich im Mutterlande der Reformation, in der engsten

Heimat der von Schütz betreuten und nach dem Dreißigjährigen Krieg restaurierten Kapellen und Kantoreien. Auch kleinere und mittlere Kirchenchöre bemühen sich hier um eine regelmäßige Schütz-Pflege. Wer am Schlußsonntag beim Festgottesdienst in der wieder aufgebauten Kreuzkirche den Gemeindegesang miterlebt hat, weiß um die Kraft der evangelischen Kirchenmusik. Etwa 2000 Angehörige der sächsischen Kantoreien sangen unter Paul Geilsdorf, Karl-Marx-Stadt, Sätze aus dem Becker-Psalter, während Wilhelm Ehmann mit seinem Herforder Chor und dem Paul Gümmer-Kreis die venetianische Mehrchörigkeit verlebendigte. Die große Sängerschar füllte das Schiff, die Gemeinde die Emporen, die Herforder den Altarraum, — eine gegliederte Gemeinschaft, einig im Ziel, getrennt nur in der Funktion.

Nach dem Festgottesdienst, bei dem Pastor Dr. Ferdinand Müller, Hannover, die Predigt gehalten hatte, zog der größte Teil der 3500 Gottesdienstbesucher, unter ihnen Landesbischof D Noth und zahlreiche westdeutsche und ausländische Gäste, von der Kreuzkirche zur Ruine der Frauenkirche, unter deren Trümmern Schütz' Grab sich noch befindet. Hier legte der Vizepräsident der Neuen Schütz-Gesellschaft, D Dr. Karl Vötterle, einen Kranz nieder und feierte dabei Heinrich Schütz als unerreichbares Vorbild eines Deutschen, der treu im Glauben gegen die Widerstände seiner Zeit Werk um Werk schuf und der Verehrung aller Deutschen würdig sei. Die Kruzianer sangen unter Rudolf Mauersberger anschließend die Motette „Verleih' uns Frieden gnädiglich“ aus der Geistlichen Chormusik.

Ein einheitlicher Bogen der Harmonie spannte sich über alle Veranstaltungen, von der Eröffnungsfeier bis zur Fahrt mit dem „Klingenden Schiff“ nach dem Elbsandsteingebirge und bis zur Serenade im Pillnitzer Schloßpark. Er ließ etwas von der bleibenden Atmosphäre der schwer geprüften, sich langsam erneuernden Stadt erkennen. Bei der Eröffnung hatte D Dr. Vötterle vom Dienst an Schütz gesprochen, der Schütz-Pflege, nicht Schütz-Kult sein solle. Bischof D Noth betonte die Einheit von Kultus und Kultur. Der stellvertretende Oberbürgermeister Paul Meuter überbrachte die Grüße der 750jährigen Stadt. Prof. Hanns Pischner, der stellvertretende Minister für Kultur, würdigte Schütz als einen Großen innerhalb des geistigen Aufbruchs Europas seit der Renaissance, als einen Künstler, der

die Zeichen und Nöte seiner Zeit verstand und uns deshalb heute wieder so nahe steht.

14 Konzerte, drei Vorträge, drei Metten und ein Gottesdienst beanspruchten das wache Interesse aller Teilnehmer. Ein Leitgedanke war in der Programmgestaltung deutlich spürbar. Neben Schütz, der auch mit einer Reihe von Neuentdeckungen aus der Kasseler Bibliothek zu Wort kam (die Christiane Engelbrecht in moderne Partitur gebracht hatte), fand auch die zeitgenössische Kirchenmusik rege Beachtung. Und wie Schütz als Dresdner Oberhofkapellmeister, der nur die eine, ganze Musik kannte, Musik für die Kirche und für die Welt zugleich schrieb, so war selbstverständlich auch die sogenannte „weltliche“ Musik beteiligt.

Zwei Werke sprachen für die neue Bewertung der Messe innerhalb der evangelischen Kirchenmusik, Willy Burkhard's Messe für Soli, Chor und Orchester ist von einer subjektiven, fast alttestamentlichen Wucht, ungemein farbig in der Instrumentation. Die Höhepunkte dürften in „Kyrie“ und „Gloria“ liegen. Johannes Driesslers „Altenberger Messe“ für siebenstimmigen Chor und Holzbläser verknüpft Gregorianik und Organum-Technik, homophone Schichtungen und polyphone Struktur. Martin Flämig führte jene mit dem Chor der Kirchenmusikschule, Rudolf Mauersberger diese mit dem Kreuzchor erstmalig und gültig in der DDR auf. Ausschließlich neue Werke von Distler, Helmut Bornefeld und Siegfried Reda bot der Mülheimer Singkreis unter Hans Bril mit nicht genug zu rühmender Überlegenheit. Kräfte der Musikhochschule brachten unter Flämig die Kantate „Und endet doch alles mit Frieden“ von Karl Marx. Lang anhaltender Beifall dankte für Werk und Interpretation. Burkhard's „Sintflut“ beherrschen die Kruzianer ganz souverän. Packend war die Gegenüberstellung zu Neuentdeckungen von Schütz (Vesper). Flämig führte Motetten von Kurt Hessenberg zu Erfolg. Besondere Plastik der Darstellung zeichnete die „Musikalischen Exequien“ von Schütz aus. In einem von Heinz Bongartz geleiteten Philharmonischen Konzert hörte man Heinrich Kaminski's „Magnificat“, eine würdige Ehrung anlässlich seines 70. Geburtstages am 4. Juli und seines 10. Todestages am 21. Juni, aber auch ein notwendiges Gedenken, weil Kaminski, wie Arnold Mendelsohn, am Anfang der neuen Kirchenmusik steht.

Energiegeladen war die Mustervorführung einiger „Kleiner geistlicher Konzerte“ durch Paul

Gümmer und seine Helfer aus Herford und Hannover. Mit besonderer Freude begrüßte man den Leipziger Universitätschor unter Friedrich Rabenschlag, der am 30. Geburtstag des Chores sich in der Kreuzkirche mit Werken von Senfl, Josquin des Prés, Schein und Schütz auszeichnete. Die von Wilhelm Ehmann meisterlich inspirierte Serenade bot noch einmal alte und neue Kammerkunst. Obwohl Schütz keine Orgelmusik hinterlassen hat, fanden die Organisten Herbert Collum, Hans Otto und Arno Schönstedt mancherlei repräsentative Aufgaben. Das Dresdner Kammerorchester schließlich bot zwei überfüllte Konzerte mit Werken von Hasse, Bach und Händel. Auch das gesprochene Wort fügte sich glücklich ein: So sprachen Dr. Konrad Ameln über Lechner, Prof. Dr. Johannes Piersig und Prof. Dr. Wilhelm Ehmann über Schütz.

Das 9. Heinrich-Schütz-Fest war eine wesentliche Bereicherung unseres Musiklebens, ein Musikfest, das sich von so mancher Betriebsamkeit anderer Veranstaltungen wohltuend unterschied. Durch seine innere und äußere Geschlossenheit wurde es zu einem entscheidenden Höhepunkt der künstlerischen Veranstaltungen im 750jährigen Dresden. Auch aus diesem Grund gebührt Dank allen denen, die den Weg ebneten, nicht zuletzt den führenden Persönlichkeiten des Dresdner Vorbereitungsausschusses, Kreuzkantor Prof. Dr. Rudolf Mauersberger, Hochschuldirektor Prof. Dr. Karl Laux und Prof. Martin Flämig, dem Direktor der Kirchenmusikschule und Vorstandsmitglied der Neuen Schütz-Gesellschaft, die seit kurzem ihre Freunde auch im Gebiet der DDR sammeln kann. Hans Böhm

HÄNDELFESTSPIELE 1956

Halle

Es lag auf der Hand, im Mozartjahr die Beziehungen des Salzburger Meisters zu Händel aufzuzeigen. Man gedachte Mozarts durch die Aufführung des „Requiems“ und stellte dieses neben die berühmte „Trauer-Hymne“ auf den Tod der Königin Caroline (1737). So anschaulich die Gegenüberstellung dieser beiden Werke ist, wäre es vielleicht noch instruktiver gewesen, eine der Mozartschen Bearbeitungen von Werken Händels (Messias, Alexanderfest, Cäcilienode, Acis und Galathea) aufzuführen, in denen sich Mozarts Beziehungen zu dem Barockmeister wesentlich unmittelbarer verfolgen lassen. Die Aufführung der „Trauer-Hymne“ im Landestheater während des Eröffnungskonzertes unter Leitung von GMD Horst-Tanu Margraf litt ein wenig unter der un-

zureichenden Disziplin des Chores; auch hätte diese Musik besser in einem sacralen, nicht in einem profanen Raum erklingen sollen. Die Wiedergabe des „Requiems“ (in der St. Ulrichskirche), dem eine Aufführung des Orgelkonzertes B-dur op. 4 Nr. 2 von Händel (Solist KMD Heinz Wunderlich) vorausging, war dagegen, zumindest von seiten des Chors der Evangelischen Kirchenmusikschule her vorbildlich (Leitung KMD Eberhard Wenzel).

Ein Konzert des Berliner Kammertrios (Hans-Peter Schmitz, Flöte, Bernhard Günther, Viola da Gamba, Hans Pischner, Cembalo) brachte neben Werken Telemanns, Franz Xaver Hammers, Leclairs, Couperins und Rameaus ein Jugendwerk Mozarts, eine Sonate für das „Clavecin“ mit Begleitung der Violine oder einer Traversflöte und Violoncello in F-dur KV 13. Es handelt sich bei diesem Werke um die vierte der sechs Sonaten KV 10–15, die Mozart im Alter von acht Jahren in London komponiert hat und die dann mit einer Widmung an die Königin Sophie Charlotte von England versehen, Anfang 1765 erschienen sind. Im Hinblick auf das Mozartjahr hätte man gern den ganzen, wenig bekannten Zyklus gehört und nicht nur ein Stück — in der Besetzung Querflöte—Cembalo, ohne Violoncello — allein neben einem zwar sehr reizvollen, aber doch wenig organischen „Blumenstrauß“ von Kammermusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Warum darüber hinaus die Kammermusik Händels vollkommen fehlte, ist nicht recht erklärlich. Sie wurde im ganzen bei den bisherigen Festspielen auffallend vernachlässigt, ein bedauerlicher Zustand, um so mehr, als gerade die ersten Bände der „Hallischen Händel-Ausgabe“ ausschließlich der Kammermusik gewidmet sind.

Überhaupt, so will es scheinen, hat man auf dem Gebiet der Konzerte in Halle noch keine einheitliche Linie sowohl in der Programmgestaltung als auch im Aufführungsstil gefunden. Was den letzten Punkt anbelangt, so bot man den Besuchern der Festspiele auch in diesem Jahr wieder eine Massen-Oratoriums-Aufführung. Diesmal war es der „Salomo“ (1748), den Romain Rolland einmal „ein musikalisches Fest, das von Poesie und Freude strahlt“ genannt hat. „Poesie“ und „Freude“ allerdings kamen in dieser Wiedergabe durch den Chor der Solistenvereinigung und des Rundfunksinfonieorchesters, Berlin (Leitung Prof. Helmut Koch) in riesiger Besetzung und kalter technischer Perfektion kaum zum Ausdruck. In einzelnen Chören gelang es Koch den ungeheue-



Georg Friedrich Händel: „Poros“, Bühnenbild der Händelfestspiele Halle 2 Fotos: H. P. Beyer, Halle/Saale.

ren Pulsschlag der Händelschen Musik lebendig werden zu lassen, im großen und ganzen aber herrschte ein ermüdendes „Einheitstempo“ vor. Von den Solisten der Aufführung muß die Altistin Gertraud Prenzlöw (Salomo) rühmlich hervorgerufen werden.

Höhepunkt auch der diesjährigen Festspiele war wiederum die Aufführung eines musikdramatischen Werkes im Landestheater Sachsen-Anhalt. Händels „Poros“ (uraufgeführt am 2. Febr. 1731 in London) ist die achte Oper, die seit 1952 in Halle erstaufgeführt wurde. Das Libretto stammt von Pietro Metastasio und behandelt den Indienfeldzug Alexanders d. Gr. 327 v. Chr.; sein Hauptthema ist der Edelmut Alexanders gegenüber dem von ihm besiegten indischen Fürsten Poros. Wie in dem 1955 aufgeführten „Radamisto“ spielt auch hier die Gattentreue eine vorherrschende Rolle; Cleofide, eine indische Königin, die durch geschickte Beziehungen Alexanders für sich gewinnt, sich ihren Thron zu sichern weiß und dem bedrängten Poros helfen will, vermählt sich in höchster Not mit ihm und ist bereit, dem Totgeglaubten in den Tod zu folgen. Im Gegensatz zum „Radamisto“, in dem das dramatische Element überwiegt, ist die Handlung des „Poros“ ganz lyrisch; es fehlt ihr jeder dramatische Höhe-

punkt, sie stellt keine moralisch entgegengesetzten, also „böse“ und „gute“ Charaktere, sondern nur gleichwertig positive, aber nicht zu vereinbarende Temperamente gegenüber. Trotz des fehlenden Spannungsmoments gehört „Poros“ musikalisch zu einem der schönsten dramatischen Werke Händels; in geradezu verschwenderischer Fülle hat der Komponist den „Helden“ Poros mit Arien von schönster Gestaltung überschüttet. Aber diese herrliche Musik kam bei der Hallenser Aufführung zu kurz. „Musica“ berichtete im vergangenen Jahr (1955, S. 381), daß der Regisseur der „Radamisto“-Aufführung, Heinz Rückert—Regisseur auch des diesjährigen „Poros“—den Versuch unternommen hatte, die Dacapo-Arien im Gegensatz zum italienischen Original, bei dem jeder Teil der Arie zumeist nur vier Zeilen hat, durchzutextieren. Darin mag eine Hilfe für den Sänger liegen, und dem Regisseur wird durch dieses Textierungsverfahren die Möglichkeit gegeben, realistisches Theater zu bieten. Ein solcher Versuch schien beim „Radamisto“ (1955) bis zu einem gewissen Grade gelungen, wenngleich dieser Inszenierungsstil nicht den Intentionen Händels entspricht. Die Aufführung des „Poros“ hat jedoch eindeutig gezeigt, daß



Georg Friedrich Händel: „Poro“ in Halle. Philine Fischer (Cleofide), Günther Leib (Poro).

diese Art der textlichen Bearbeitung und „realistischen“ Inszenierung Händelscher Opern falsch ist. Rückert verkennt das Kernproblem des barocken Musikdramas: die Handlung spielt sich lediglich in den Rezitativen ab; die Arie dagegen dient dem Affekt, der Gefühlsäußerung der handelnden Personen, die die Musik, gestützt auf wenige Textzeilen, zum Ausdruck bringt. Sobald der Text aber Überhand gewinnt, werden die Gewichtsverhältnisse zu seinen Gunsten verschoben und die Arien ihrer eigentlichen Funktionen entkleidet. Hatte der Regisseur es beim „Radamisto“ noch vermieden, die Alltagssprache bei seiner Durchtextierung zu verwenden, so ist ihm das beim „Poro“ nicht mehr gelungen; unerträgliche Platitüden, die der Musik Händels vollkommen widersprechen, führen die Textbearbeitung des „Poro“ bis an die Grenze des Erträglichen. Rückerts zweifellos großartige Regieleistung soll hier jedoch in keiner Weise geschmälert werden, es soll lediglich davor gewarnt werden, daß der Regisseur sich in einen Stil festfährt, der auf Grund seiner Realistik in der Darstellung Händel nicht gemäß ist. Vielleicht geben ihm aber die Bedenken, die während einer lebhaften Diskussion über die Aufführungen der Händelfestspiele gegen diese Art der Textierung geltend gemacht

wurden, doch zu der Überlegung Anlaß, Händels Opern in den nächsten Jahren wieder mit dem originalen Text aufzuführen, wie er das ja in den vergangenen Jahren bei „Deidamia“ und „Ezio“ mit so großem Erfolg getan hat.

Es ist tatsächlich ein Irrtum Rückerts anzunehmen (Händel-Jahrbuch 1956), daß die sich in der Barock-Arie immer wiederholenden Sätze „meist nur auf die erste melodische Phrase passen und dann der frei und quellend sich weiter entwickelnden Musik in recht willkürlicher Weise und zerstückelt weitergegeben werden“. Darin lag ja gerade die großartige Leistung der Librettisten des Barocks, daß sie einen Seelenvorgang in wenige Zeilen bannen, und der Musiker, daß sie diesen, nicht minder bewundernswert, in Tönen wiedergeben konnten. Dieser auf den Affekt des vorgegebenen Textes angelegten Musik nun einen durchlaufenden Text zu unterlegen, verfälscht ihre Aussagekraft und bringt eine Diskrepanz zwischen Text und Musik in die Arie. Das oft zitierte Argument, daß der moderne Hörer die „ewigen“ Textwiederholungen nicht ertragen könne, ist nicht stichhaltig; werden diese „ewigen“ Textwiederholungen von Sängern, die den der Arie innewohnenden Affekt zur Darstellung bringen können, gesungen, so ist das Argument

bestimmt hinfällig. Warum hat man denn, das muß einmal gesagt werden, so wenig Vertrauen zur Musik Händels?

Trotz dieser Bedenken muß man dem an Händel gewachsenen Ensemble des Landestheaters Halle und seinem Dirigenten GMD Horst-Tanu Margraf für die Aufführung einer kaum bekannten Oper Händels dankbar sein. Wie immer hervorstechend, Philine Fischer als Cleofide; Günther Leib, eine Neuentdeckung Halles, bot mit warmer und verinnerlichter Stimme die Titelpartie, Werner Enders gab mit seinem weichen Tenor eine von der Regie her verzeichnete Darstellung des Alexanders, Hellmuth Kaphan, Angelika Urner-Täschner und Franz Stumpf ergänzten das Sextett der Solisten. Das Bühnenbild (Rudolf Heinrich) war entsprechend der Regie äußerst realistisch gestaltet.

Hinterließen die diesjährigen Händelfestspiele auch einen zwiespältigen Eindruck, so können ihr Wert und ihre Bedeutung dennoch nicht hoch genug eingeschätzt werden: Das Bestreben, Händels Werk wieder zum Leben zu erwecken, und der Versuch, einen neuen Aufführungsstil bei Opern und Oratorien zu erreichen, gibt den Festspielen ihre Berechtigung, auch wenn der Erfolg sich noch nicht ganz eingestellt hat. Man darf jedoch hoffen, daß dieses Bestreben im Laufe der nächsten Jahre zu einem befriedigenden Ergebnis führen wird.

Wolfgang Rehm

WELTMUSIKFEST DER IGNM

Stockholm

Weder eine Nova noch eine Supernova ist am Weltmusikhimmel der IGNM in Stockholm aufgegangen. Aber wohlbekannte Sterne leuchteten freundlich, darunter der „Vater der jungen schwedischen Musik“, Hiliding Rosenberg, welcher den ersten Preis für sein *Sedstes Streichquartett* erhielt, eines der feinsten und ausdrucksvollsten Werke der schwedischen Kammermusik. Es war mehr als nur ein Akt der Höflichkeit, daß der Repräsentant der schwedischen Avantgarde, Sven-Eric Bäck, mit dem zweiten Preise ausgezeichnet wurde. Seine „*Kammersymphonie*“ ist das ernste Werk eines Suchers, noch nicht ganz reif im Stil, aber respektvoll in seiner Materialbeherrschung und seiner sauberen Haltung. Der dritte Preis wurde an den jungen Deutschen Giselher Klebe für seine „*Elegia appassionata*“ vergeben, eine Art wohlpolierter Punktmusik, die den Vorzug hat, ausdrucksvoll zu sein, was mehr ist als man gemeinhin von den Vertretern dieser Rich-

tung sagen kann. Den vierten, von Schott gestifteten Preis erhielt der Österreicher Anton Heiller für eine schöne *Choralmotette*, die zwar nicht besonders radikal war, aber in ihrer gemäßigten Modernität sogar den Beifall der Bilderstürmer errang. Die fünfzehn Delegierten und das Präsidium der IGNM, welche die Preise verteilten, haben ohne Zweifel ihre schwierige Aufgabe auf eine ehrenvolle und gerechte Weise gelöst.

Es erhebt sich aber die Frage: Was wird von der vorgeführten Musik bestehen bleiben? Woran erinnert man sich überhaupt noch? Um darauf antworten zu können, braucht man, ehrlich gesagt, nicht einmal nachzudenken. Dagegen muß man sich erheblich anstrengen, um überhaupt die Eindrücke dieses Festes (mit ungefähr neun Stunden Musik täglich!) wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. Hier einige Beispiele solcher Musik, die aus dem einen oder anderen Grunde haften geblieben ist: Da haben wir etwa die *Orchestervariationen* des Neuseeländers Barry Moss, noch etwas „grün“, aber kraftvoll und beseelt und von einer eindringlichen Naivität. Weiter das „*Elektroplasma*“ des Japaners Toshiro Mayuzumi, ein nebelhafter Schleiertanz und Insektenrausch, gespielt von elektrischen Instrumenten, Schlagwerk und Streichern. Eine intelligente, wohlgedachte Arbeit ist das *Zweite Streichquartett* des Engländer Alan Rawsthorne mit seinem asketisch strengen, sordinierten Allegretto, voll von englischer Sommerparkpoesie. Das *Violinkonzert* des Italieners Mario Peragallo erwies sich als flott, ideenreich und effektiv. Hannu Jelinneks „*Sinfonia concertante*“ ist eine erstaunlich blutvolle und undogmatische Musik für einen Zwölftöner, ein muskulöser Hohn auf alle trockenen Schreibtspekulationen im Stile etwa des Vortrages über „Strukturelle Probleme der Zwölftonmusik“, die der Komponist vor einigen Jahren in Salzburg hielt. Schließlich die eindrucksvolle Orchestermusik einer anmutigen Französin: Marcelle de Manziarlys viersätziges Stück enthielt viel formelle Logik, viel Liebenswürdigkeit und eine Menge klanglicher Feinheiten.

Über die andren Werke kann man getrost den Schleier des Vergessens ausbreiten. Es ist offensichtlich, daß wir uns in einer Übergangsperiode mit recht schwacher musikalischer Produktivität befinden. Auch das Publikum macht einen gelangweilten Eindruck und klatscht ungefähr gleich viel (oder gleich wenig) nach einem interessanten und einem weniger interessanten Stück. Proteste

und erregte Diskussionen wie in den zwanziger Jahren kommen bei solchen Weltmusikfesten nicht mehr vor.

Curt Berg

MAX REGER-FESTTAGE

Meiningen

Auf dem Wege zu den Festlichkeiten des Jahres 1966 (50. Todestag Regers) hat Meiningen mit seinen „Max Reger-Festtagen“ als die dem Schaffen des Meisters am beziehungsreichsten verbundene Stätte das Recht der künstlerischen Vorhut in Anspruch genommen. Der Gesamteindruck des Festes stellt der Initiative des fünfundsiebzighjährigen Leiters des Meininger Max-Reger-Archivs, MD Ottomar Güntzel, der Gastlichkeit der Stadt und dem Reger-Komitee das schönste Zeugnis aus. Das Fest begann mit einer Kranzniederlegung an der Reger-Büste Prof. Müllers im Goethe-Park, schloß einen Empfang ein, bei dem der Bürgermeister Regers Adoptivtochter Frau Lotti Brock, seinen Schüler Prof. Karl Hasse, den Leiter des Bonner Reger-Instituts, Dr. Ottmar Schreiber und einige Vertreter aus Regers Geburtsstadt Weiden als Ehrengäste begrüßen konnte. Aus der übrigen Veranstaltungsfolge, die die Gäste drei Tage lang mit Führungen durch das Archiv, das Theatermuseum und die „Meininger Kunstsammlungen“ beschäftigte, ragten als unvergeßliche Höhepunkte das im Gedächtniskonzert der Meininger Kapelle gebotene Klavierkonzert und, in einer abschließenden Abendmusik in der uralten Stadtkirche, Regers „Vaterunser“ hervor.

Der überwältigende Eindruck, den das Klavierkonzert op. 144 auf eine in ihrer Zusammensetzung sehr unterschiedliche Hörschaft machte, beruhte überwiegend auf der außerordentlichen pianistischen Leistung Prof. Erik Then-Berghs, kraft derer das gigantische Werk den Zugang zu unendlichen, wenn auch teilweise fremden Perspektiven des Klangs zwingend eröffnete. Der reiche Beifall galt auch dem unter MD Ulrich Haverkamp mit gespannter Aufmerksamkeit musizierenden Orchester, das außerdem u. a. überzeugten Dank für die Uraufführung dreier Fragmente aus Regers „Castra vetera“ entgegennehmen konnte. Diese seinerzeit von Straube angeregte Gelegenheitsmusik zu einem offenbar recht plausible Inhalte behandelnden Festspiel läßt kaum eine konzertante Zukunft erwarten, ist aber als Ergänzung des Kanons der Werke Regers notwendig und interessant. In der „Geistlichen Chor- und Orgelmusik“ mit der die Tage ausklangen, gruppierten sich eine Auswahl der schlichteren, in Meiningen entstandenen „Acht

geistlichen Gesänge“ op. 138 und zwei von Ruth Reiff-Brandstädter (Eisenach) überzeugend dargebotene geistliche Sololieder aus op. 137 um das geistige Zentrum des „Vaterunser“, einer zwölfstimmigen a-cappella-Komposition, die als zweite Uraufführung der Festtage tiefe Ergriffenheit hinterließ. Prof. Karl Hasse hat das kostbare Fragment, in dem sich das Genie auf eine dramatische, von transzendenten Ahnungen berührte Weise Bahn bricht, mit Instinkt und Meisterschaft vollendet. Die hohe Chorleistung des Eisenacher Bach-Chores unter LKMD Kirchenrat Prof. Erhard Mauersberger verdient ebenso bewundernde Anerkennung wie die organistische Kunst des Dirigenten, die er in der „Phantasie und Fuge über B-A-C-H“ op. 46 einem Höhepunkt von barocker Großartigkeit zuführte. Weiter brachten die Tage noch die von Prof. Mauersberger im Marmorsaal des Schlosses vorgenommene Einweihung der von Gerhard Kirchner (Weimar) wundervoll restaurierten alten Weidener Hausorgel, an der Reger seine ersten Versuche im Orgelspiel gemacht hat, und zwei Vorträge. Walter Bänsch, Direktor des Konservatoriums Dresden, behandelte das Thema „Max Reger — Mensch und Werk in unserer Zeit“ mit einer stofflichen Fülle, die den Menschen von Fleisch und Blut fast vergessen ließ, während die wesentlich geringere Wissensbürde, die das zweite, von Frau Dr. Cornelia Schröder, Assistentin der Deutschen Akademie der Künste (Berlin), gehaltene Referat vermittelte, mit persönlicheren Wirkungen wärmere Aufnahme fand. Die Morgenfeier im Foyer des Theaters war zudem von einer freudig begrüßten Kammermusik begleitet, in der Erika Moritz für die liebevoll musizierte Solo-Violinsonate op. 91, Nr. 2, bedankt wurde und die morgenfrische Darbietung der „Serenade für Flöte, Violine und Bratsche“ op. 77a durch Horst Lämmerhirt (Flöte), Erika Moritz (Violine) und Ernst Kämpel (Bratsche) hellen Frohsinn auslöste.

Eine Sonderausstellung, die die Sektion Musikwissenschaft des „Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler“ im Gelben Zimmer des Schlosses veranstaltete, gab wertvolle Aufschlüsse über den Menschen und Künstler Reger und schuf neue Ausgangspunkte für musikwissenschaftliche Arbeiten. Prof. Dr. Günther Kraft, der Leiter der Abt. Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik in Weimar, hat damit sein universelles Streben nun auch zum Werke Regers in fruchtbare Beziehung gesetzt.

★

Werner Kaupert

Weiden/Opf.

Die Musikschule der Max Reger-Stadt Weiden, die schon in den beiden Vorjahren in Verbindung mit dem Geburtstag des *genius loci* Musiktage von beachtlichem Niveau durchgeführt hatte, nahm heuer den 40. Todestag des Meisters zum Anlaß einer Konzert- und Vortragsfolge. Um jedoch — wie der Direktor der Schule, Initiator und Leiter der Musiktage, Eberhard Otto, programmatisch betonte — jegliche museale Tendenz auszuschalten, wurden dem Schaffen Regers wiederum Werke eines zeitgenössischen Komponisten zur Seite gestellt und die schon traditionelle Regerpflege der Musikschule mit einer überaus gelungenen Ehrung des am 12. Mai 70 Jahre alt gewordenen Hermann Grabner verbunden.

Dank der Hilfe staatlicher Instanzen wie auch des Bayerischen Rundfunks, der eine beträchtliche Subvention beisteuerte und post festum Aufnahmen von den Musiktagen in sein Programm übernahm, konnte den Veranstaltungen durch Verpflichtung hervorragender Kräfte ein überörtlicher Charakter gegeben werden. Dies wurde schon im Rahmen der einleitenden „Geistlichen Abendmusik“ in der Michaelskirche offenbar, wo die Organistin Elisabeth Eppelein den stilistischen Gegensätzen Regers. (C-dur-Fantasie aus den „Monologen“ op. 63 sowie Toccata und Fuge a-moll aus op. 80) und seines einstigen Schülers Grabner (F-dur-Toccata) mit feinsinnigem Einfühlungsvermögen Rechnung trug. Ausgezeichnete Eindrücke vermittelte hier auch der vokale Teil; hier gelangte neben zwei Liedern aus Regers Geistlichen Gesängen op. 137 (Gert Lutze, Tenor) und dem 23. Psalm von Grabner (Fanny Thoma, Sopran; Tilde Schraml, Alt; Hans Thoma und Josef Bradatsch, Violine) insbesondere Regers Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Tilde Schraml, Alt; Gert Lutze, Tenor; Betta Luçke-Müller, Violine; Reinhold Bröckl, Oboe; Elisabeth Eppelein, Orgel; Chor der Städt. Musikschule und Knabenchor des Ev. Alumnats Weiden unter Leitung von Eberhard Otto) zu profilierter Gestaltung. Ähnlich aufschlußreiche Einblicke in die Stilatmosphäre beider Komponisten gestattete die von Lehrkräften und Schülern der Musikschule gebotene „Stunde der Jugend“, die sowohl vortreffliche solistische Leistungen im instrumentalen und vokalen Bereich als auch das Ergebnis einer überaus sorgfältig-gediegenen Kammermusik- und Orchesterarbeit sichtbar werden ließ. Vermochten schon die beiden ersten Veranstaltungen nachhaltige Eindrücke auf die zahlreichen

auswärtigen Besucher zu hinterlassen — man konnte u. a. die ältere Adoptivtochter Regers, sowie den ehemaligen Jenaer Stadtpfarrer M. A. Hilden, der einst die Leiche des Meisters eingeseget hatte, begrüßen —, so durfte die Resonanz des abschließenden Festkonzertes, für das das Fränkische Landesorchester Nürnberg unter Leitung von Erich Kloss und die Münchener Pianistin Magda Rusy gewonnen worden waren, nicht anders als überwältigend bezeichnet werden. Ganz bewußt — im Sinne der universellen Zielsetzung der Musiktage — hatte man hier der scheinbar problemlosen Musizierfreudigkeit der Grabnerschen „Gasteiner Serenade“ das zyklische Klavierkonzert und die auch heute noch höchste geistige Anforderungen an Interpreten und Hörer stellende Sinfonietta Regers gegenübergestellt, um dennoch im Grundsätzlichen eine klare Einheitlichkeit des künstlerischen Gesamtbildes zu erreichen.

Instruktive Einführungen durch Eberhard Otto wie auch ein umfassender Bericht des Leiters des Reger-Institutes Bonn, Dr. Ottmar Schreiber, über den gegenwärtigen Stand der Regerforschung und der Gesamtausgabe Regerscher Werke erweiterten die Basis der Weidener Musiktage sehr glücklich nach der wissenschaftlichen Seite hin, ohne indessen eine ungebührliche theoretische Belastung zu bewirken. Zusammenfassend darf gesagt werden, daß die Städtische Musikschule Weiden als Trägerin dieser bedeutsamen alljährlichen Veranstaltungsfolge bereits heute zu einem Kristallisationspunkt im Bereich der Pflege Regerschen und wertvollen zeitgenössischen Schaffens geworden ist.

Paul Poppe

DAS 110. NIEDERRHEINISCHE MUSIKFEST

Düsseldorf

Es ist die Lebensfrage aller Musikfeste, ob sie imstande sind, das Ungewöhnliche zum Ereignis für viele zu machen. Mancher bundesdeutsche Musikchef folgt dem „Vorbild“ der reisenden Pult-Stars und hat es längst aufgegeben, gegen die liebe Gewohnheit seiner Zuhörerschaft und gegen das Gewöhnliche im Kulturbetrieb zu Felde zu ziehen. Den Spiegel mag ihm ein Reisedirigent vorhalten, der überall, wo er auftritt, die Aufgabe eines verantwortlichen Generalmusikdirektors von Grund auf erfüllt, ein Mann, der sich jeder Komposition in kürzester Frist bemächtigen und sie mit dem vorhandenen Orchester oder Chor untadelig darstellen kann; der nun

65jährige *Hermann Scherchen*. Seine gewinnende, diktatorische Persönlichkeit stand im Mittelpunkt begeisterter Bekenntnisse zum künstlerisch Ungewöhnlichen, wie sie in der Geschichte der Niederrheinischen Musikfeste fast schon zur Sage geworden sind.

Starker Applaus folgte bereits im ersten Hauptkonzert auf die Darbietung von *Schönbergs Orchestervariationen*, deren umstürzlerische Größe sonst im Musikleben Düsseldorfs wie ein Fremdkörper hätte erscheinen müssen. Mit der gleichen suggestiven Sorgfalt betreute Scherchen die Uraufführung des „*Te Deum*“ von *Ernst Pepping*, dem 55jährigen gebürtigen Duisburger, dem Oberbürgermeister Gockeln zuvor die Urkunde des Schumannpreises 1955 überreichte. Auch dieses neue Pepping-Werk für Sopran- und Bariton-solo, Chor und Orchester zeugt von einer vorbildlich reinlichen, evangelischen Geisteshaltung, die sich mit landläufigem lautem Bekennternum nicht gemeinmacht. Das leuchtend schöne Ebenmaß seiner Sätze und Satzteile ruht auf dem Stilfundament der alten Musik. Kennzeichnend sind die raumweite Gestrecktheit der allgemeinen polyphonen Anlage, sowie im einzelnen die Vielfalt, Raschheit und Freiheitlichkeit des Stimmenflusses. Bei der Behandlung der Dissonanzen bleibt Pepping mit einer hochbedachtsam gezogenen Formgrenze ständig in Fühlung; in der Instrumentation sind die flüssigen, leichten Volumina — auch wenn sich der Tonsatz mit festlich-majestätischer Wirkung auseinanderfaltet — auffällig begünstigt. Zum Chor des Städtischen Musikvereins unter *Michel Rühl* trat im Zweiten Hauptkonzert noch der Kölner Philharmonische Chor unter *Philipp Röhl*; in *Gustav Mahlers Achter Sinfonie* reagierte das ungeheure Ensemble, Düsseldorfs Orchester mit eingeschlossen, wie ein Mann auf Scherchens oft minimal gehaltene Winke. Nach dem Beifallssturm wollten sich die Besucher von ihren Gesprächsthemen in den Wandelgängen der Rheinhalle kaum trennen; sie hatten in der Tat mehr gespürt als nur einen Nachhall der rheinischen Chortradition.

Im Programm der vier Tage lagen aber die musischen Lippenbekenntnisse und die wirklichen musikalischen Offenbarungen nur um Schrittweite voneinander entfernt. Die erwähnten Hauptkonzerte boten noch als Uraufführung ein starr und phantasielos konstruiertes *Klavierkonzert* von *Hans Vogt*, dem Schumannpreisträger des Jahres 1954 (mit der bravourösen *Rosl Schmid* als Solistin), ferner als deutsche Erstauf-



Ernst Pepping und Hermann Scherchen anlässlich der Uraufführung von Peppings „*Te Deum*“ in Düsseldorf.

führung einen sehr kurzen, mit voluminöser Melismatik ausgestatteten „*Hymnus*“ für Orgel und Orchester von *Willi Burkhard*. Auch die Kantaten „*An die Künstler*“ von *Erich Sehlbach*, „*Hymne ans Feuer*“ von *Kaspar Roeseling* und „*Carmen mysticum*“ von *Hermann Schroeder* — für die sich die Düsseldorfer und Essener Vokalchöre im Allgemeinen Deutschen Sängerbund nebst dem Remscheider Orchester unter *Emil Kemper* hingebend einsetzten — konnten mit ihrem starken effektvollen Klang kaum den Geist der Schiller- und Goethetexte erschließen. Sehr frisch wirkte ein vom Deutschen Sängerbund arrangiertes a-cappella-Programm u. a. mit Werken von *Milhaud*, *Fortner*, *Bartók* und *Reutter*. Daß der von Prof. Dr. *Joseph Neyses* geleitete Bachverein, mit *Mozarts* herrlichem Oratorium „*Davidde penitente*“, sein erprobtes Niveau nicht erreichte, lag an der Abwesenheit eines ausgesucht gleichwertigen Solo-Ensembles; der beträchtliche Eindruck, den die Sopranistin *Valerie Bak* und

der Bariton Alfons Holte bei der Pepping-Premiere hinterlassen hatten, wiederholte sich nicht. Ein erschreckend farblos angelegtes Programm in der Johanniskirche gab den Gästen von den winterlichen Ereignissen mit Michael Schneider an der hervorragend bewährten Beckerath-Organ vollends keinen Begriff. Erfreulicheres ergab sich aus der einzigen Kammermusikveranstaltung mit Uraufführungen eines Klarinettenquintetts von Hans Georg Zambona und eines Quintetts mit Mixturtrantonium von Jürg Baur; beide Düsseldorf haben den Schumann-Förderungspreis erhalten und trachten musikantisch und überlegt auf den Stilgrundlagen Hindemiths und Bartóks weiterzubauen. Dazwischen stand eine schlechthin überragende, an die melodischen Ausdrucksgrenzen rührende Interpretation des Schumannwerks op. 41, 3 durch das Schäffer-Quartett! Der Jugendtag, der wieder von Schülern aller vier Feststädte aufgesucht wurde, fiel mit der neuen lehr- und kunstreichen Kinderoper „Dreienfels-spuk“ von Eicke, mit offenem Singen auf dem Kaiserswerther Stiftsplatz unter Friedemann Gottschick und mit mehreren Schulkonzerten zur allseitigen Zufriedenheit aus.

Diejenigen Veranstaltungen, bei denen Stuhlreihen in erheblichem Maße unbesetzt blieben oder bei denen der Kartenverkauf arg enttäuschte, seien nicht näher bezeichnet. Von den hier anknüpfenden Erwägungen des Festkuratoriums mag das weitere abhängen; ein Programmgestalter und Organisator wie Scherchen wüßte sicherlich Rat.

Heinrich von Lüttwitz

„WOCHE“ NEUER MUSIK

Frankfurt

Mit der Begründung, die „Aufgabe des Nachholens“ von neuer Musik in dem zwölf Jahre hindurch vom Ausland isolierten Deutschland sei nunmehr vollzogen, reduzierte man die „Woche neuer Musik“ des Hessischen Rundfunks auf zwei Tage und drei Konzerte mit Ur- und Erstaufführungen.

Karl Amadeus Hartmanns uraufgeführtes Konzert für Bratsche und Orchester (ein Kompositionsauftrag des Rundfunks) läßt das Klavier konzertant teilhaben an der virtuellen Entfaltung des Konstruktionsprinzips, das „gewissermaßen eine Übertragung der variablen Metrik Blachers auf größere Komplexe“ darstellt. Als „Rondo-Etüde“ ungewohnt durchsichtig, gerafft, wirbelt das vom Schlagzeug rhythmisch vielfältig angetriebene höchst virtuose Werk im Wechsel von

Etüden und Couplets dahin, ohne, von den lang-samen Partien abgesehen, über den Eindruck einer etwas kühlen, von „Konstruktionsprinzipien“ beherrschten Novität hinauszugelangen (Solist: Jascha Veibi).

Eine genußvolle Überraschung bedeutete dagegen die anschließende, gleichfalls als Rundfunkauftrag geschaffene Uraufführung von Hans Werner Henzes „Fünf Neapolitanischen Liedern“ für Bariton und Orchester. Die aus dem 17. Jahrhundert stammenden Texte voll pastoraler, graziöser und liebesseller Regungen bieten feine folkloristische Anreize, die Henze mit kaum so erlebter Sparsamkeit und Intensität der Einfeldung in Sanglichkeit, Glut und Feinsinn der Instrumentation ausschöpfte, ohne Tüftelei und intellektuelle Berechnung. Dietrich Fischer-Dieskau Vortragskunst erhöhte die Begeisterung auslösende Wirkung. Den Rahmen der von Otto Matzerath mit Sorgfalt geleiteten Veranstaltung bildeten Bartóks „Cantata profana“ für gemischten Chor (Einstudierung Edmund von Michnay) und Schönbergs Orchestervariationen op 31.

Die mit Spannung erwartete Sensation, die funkisch einen Markstein darstellen sollte, war Hermann Heiß' Funkballade „Die glorreiche Untertassung des Fliegerhauptmanns K.“, der befehlswidrig seine H-Bombe im Packeis der Arktis statt über Feindesland fallen läßt und vor ein gnadenloses Gericht des autoritären Staates zitiert wird. Der von H. W. Sabais erfundene Text ist in seiner mahnenden Absicht gut gemeint, aber als Vision aus dem Jahre 2000 mit Banalitäten und formalen Mängeln zu stark mit widerwärtigen Reminiszenzen an die hinter uns liegende totalitäre Ära gespickt, daß auch die „elektronische Vertonung“ durch den Darmstädter Komponisten in die über eine Stunde währende Sphäre von fragwürdiger Zwiespältigkeit gedrängt wurde. Bereits nach einer Viertelstunde hatte sich das aus musikalischen und Geräuscheffekten gemixte Kaleidoskop abgenutzt, das vom Flüsterchor, vom „maskierten“ Stimmklang bis zum requiemhaft getönten Chorsatz über Chansons, kabarettistische Songs, sirenenartige und naturalistische Anklänge hin auch die gläserne sphärische Region berührt. Die geordnete künstlerische Entwicklung hat in solch effektsüchtigem Strudel keinen Raum. Die Mühe der Mitwirkenden (Dirigent: Matzerath, Regisseur: Wilimzig) war vertan. Im gleichen Konzert

erklang Hans Ulrich Engelmanns 1952 konzipiertes Streichquartett in der Wiedergabe durch das Hamannquartett, ein in der Spannung der Intuition unterschiedliches Werk, das in den jeweiligen „Zwölftonfeldern“ nach eigenem Ermessen die Töne „zueinanderstreben“ läßt.

Ein unruhig fluktuierender, recht äußerlich angelegter *Shakespearezyklus*, für die Singstimme (Franz Fehringer) unter Begleitung von vier Instrumenten und Schlagzeug nur schwer zu bewältigen, wurde als Uraufführung des jungen Münchener Wilhelm Killmayer geboten. Frisch, musikantisch, technisch souverän und mit guter formaler Wirkung gab sich demgegenüber die Begabung des (am Theater am Kurfürstendamm tätigen) Blacherschülers Heimo Erbse, dessen *Sinfonietta giocosa* eine aufschlußreiche genußvolle Uraufführung von schmissigen, prickelnden Einfällen erlaubte, aphoristisch in grotesken Bläserwürfen, Theaterblut verratend, kleine Gruppen gegen Solopartien setzend, mit stark tänzerisch geprägter Motivik, im Andantino indes noch ohne strömenden sinfonischen Atem. Nicht so positiv wirkte das „Konzert für zwei Klaviere und Kammerorchester“ des (erblindeten) Blacherschülers Wolfgang Teuscher, das als Dedikation an Werner Egk, der die ganze Veranstaltung leitete, uraufgeführt wurde. Das etwas dickflüssig und ungenlenk gestaltete Werk zeugt in seinen drei Sätzen (Oedipus, Orest und Orpheus) von leidgeprüfter Innerlichkeit (Klavierduo: Heidi Bung und Kurt Bauer). Zuvor gab es das routinierte, zu impressionistischen Wirkungen neigende 4. Konzert für Streichorchester Goffredo Petrassis als deutsche Erstaufführung. Den versöhnlichen Ausklang bildete Werner Egks „Tentation de St. Antoine“, von Lilian Benninsen ein wenig matt wiedergegeben. Gottfried Schweizer

AMERIKANISCHE MUSIKFESTSPIELE

Los Angeles

Wenn in der intellektuellen Wüste Südkaliforniens doch ab und zu kulturelle Oasen zu finden sind, so ist das in erster Linie den Deutsch-Amerikanern zu danken, deren unablässige Arbeit und Ausdauer, gegen die Borniertheit dieser Stadt kämpfend, wahre Wunder wirkt. Die 4 $\frac{1}{2}$ Millionen Einwohner von Los Angeles hielten es bisher nicht für notwendig, eine anständige Konzerthalle zu erbauen und Franz Waxman, Gründer und Dirigent der Los Angeles Musikfestspiele, die kürzlich ihr zehntes Jubiläum feiern konnten, mußte sich bis jetzt mit dem

reichlich abgetragenen Theatersaal der Universität von Kalifornien U. C. L. A. begnügen. In diesem Jahr wurde endlich ein hochmodernes Gebäude der Erinnerung Arnold Schönbergs gewidmet und wir durften das zweite Konzert der Festspiel-Serie in dieser herrlichen „Schönberg Hall“ erleben.

Waxman gebührt die Anerkennung, dem bescheiden gewordenen kleinen Kreis der Musikliebhaber Leistungen zu bieten, die selbst auch höchsten Ansprüchen gerecht werden. Er scheut sich auch nicht vor modernen und modernsten Werken, die bei den meisten amerikanischen Konzertunternehmern als „tabu“ gelten. Es war zweifellos ein Wagnis, das Violinkonzert von Miklos Rosza auf das Programm zu setzen, das von Tossy Spivakovsky herrlich gemeistert wurde. Wer als Filmkomponist, der bereits zwei „Oscars“ gewonnen hat, mit ernsten Werken vor das Publikum tritt, hat gewöhnlich einige Vorurteile zu überwinden. Rosza überwand sie mit Leichtigkeit. Sein Violinkonzert beschwerte uns nicht mit unverständlichen Dingen. Obwohl es, stylistisch an Delius erinnernd, plötzlich in Rhythmen verfiel, die an Roszas ungarische Heimat mahnen, muß es als modernes Werk bezeichnet werden, das seine eigenen Wege geht und es verdient, häufiger gespielt zu werden. Waxmans eigene Komposition *Sinfonietta for String Orchestra and Timpany*, erlebte die USA-Erstaufführung, nachdem es bereits in Zürich uraufgeführt worden war, ein leicht beschwingtes Werk und eine wertvolle Bereicherung des Repertoires. Rolf Liebermann, dessen „Konzert für Jazzband und Orchester“ im vorigen Jahr hier mit größter Begeisterung aufgenommen wurde, kam in diesem Jahr mit seiner einaktigen Oper „School for wives“ zu Worte. Der amerikanische Humor ist im allgemeinen arm an Satire, doch der Gedanke, eine Molière-Statue lebendig werden zu lassen, die an einer Aufführung der Komödie „L'Ecole des Femmes“ teilnimmt und aktiv eingreift, wenn die Sache nicht ganz ihren Wünschen entsprechend verläuft, fand auch bei dem weniger geschulten Teil des Publikums Anklang.

Der dritte Abend beschloß die Festspiele mit einer dem Andenken Arthur Honeggers gewidmeten Aufführung des zweiten Satzes der Symphonie Nr. 2 für Streichorchester. Andre Jolivets Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester hinterließ nur einen schwachen Eindruck; der tosende Beifall galt vielmehr den Solisten Andre Previn

und Mannie Klein, die den gigantischen technischen Ansprüchen dieses Werkes voll gewachsen waren. Claude Debussys „Le Martyr de Saint Sebastien“, als Höhepunkt der Festspiele, brachte den in USA unerreichten Roger Wagner Chor zu Gehör und betonte die Nähe Hollywoods durch die Teilnahme des bekannten Filmstars Louis Jourdan in der Rolle des „Heiligen“, der den Text in französischer Sprache vortrug.

Die physische Ausdehnung von Los Angeles ist der geistigen so weit vorausgeeilt, daß die in Amerika erfahrungsgemäß immer etwas langsame kulturelle Entwicklung kaum Schritt halten kann. Allmählich beginnt man hier aber auch in Kreisen, deren Wurzeln nicht nach Europa reichen, zu erkennen, daß materieller Wohlstand auch kulturelle Verpflichtungen mit sich bringt. So stehen die Bestrebungen, Los Angeles in eine Musikstadt zu verwandeln, nicht mehr ganz so hoffnungslos unüberwindlichen Hindernissen gegenüber, wie es noch vor wenigen Jahren der Fall war. Es ist zu wünschen, daß das Beispiel Franz Waxmans, musikalische Lichter in das Dunkel des angeblich sonnigen Südkaliforniens zu werfen, häufig nachgeahmt werden möge!

Bert Reisfeld

INTERNATIONALE MAIFESTSPIELE

Wiesbaden

Als vor sieben Jahren in einer politisch noch höchst ungeklärten Situation der Staatsintendant Köhler-Helffrich die kühne Idee der in einer internationalen Opern- und Ballettwelt „vereinten Nationen“ verwirklichen wollte und dafür den alten Wiesbadener musischen Mai erneuerte, konnte er kaum die mögliche Spannweite dieses Versuchs ahnen. Der Lebenskreis dieser fruchtbaren Begegnung hat sich seither von dem kaiserlich-japanischen Ballett und dem National-Theater Athen bis nach Helsinki und Belgrad über Belgien, England, Frankreich, Spanien, die Schweiz, Österreich, Italien und Schweden ständig farbenreicher entfaltet, so daß hier die volksmäßig entwickelten Darstellungsweisen unabhängig von aller modischen Musiktheaterästhetik eindringlich erlebt werden konnten.

Herzstück dieser Festspiel-Individualitäten war von Anfang an die Wiener Staatsoper mit Mozart und Strauß im Geiste Salzburgs. So wurde auch der „Figaro“ dieses Jahres in der Inszenierung von Oskar Fritz Schuh, mit Karl Böhm am Pult und erlesener Stimmkunst (teilweise in Doppelbesetzung: Lisa della Casa/Sena Jurinac,

Irmgard Seefried/Emmy Loose neben Schöffler, Kunz, Christa Ludwig) ideales Festspiel. Aber auch die erstmalig gebotene „Ariadne“ in Salzburger Inszenierung (Gielen-Hlawas) mit Jurinac (Komponist), Hilde Zadek/ della Casa (Ariadne), Rita Streich (Zerbinetta) unter Böhm strömte allen Zauber dieser funkelnden Straußischen Stilkunst aus.

In den Italienern fand Wien seine romanischen Gegenspieler, die bisher teils als eigenes Ensemble (Opera Italiana, Stagione Lirica) oder aus Mailand (Scala-Cadetti), Venedig (La Fenice) oder — so diesmal wieder — von der Opera di Roma erschienen. Mit ihrem unbekümmert naturhaft improvisierten Stegreif-„Barbier“ überboten sie noch den von 1953 mit höchster Stimmwendigkeit (Rolando Panerai, Giulietta Simionato, Carlo Badoli, Giulio Neri) und einer unglaublich quacksilbrigen Buffokunst, während in Puccinis „Bohème“ glanzvolle lyrische Stimmenbravour (Ferruccio Tagliavini, Rosanna Carteri, Mafalda Micheluzzi, Enzo Mascherini) durch das Mosaik liebevollster Spielnaturalismen ihren intimen Reiz gewann. Angelo Questa musizierte meisterhaft mit der Hessischen Staatskapelle.

Höchst elementar in urchümlicher monumentaler Formkraft, fern allen modernen Krisengefühls enthüllte sich (durch die Staatsoper Belgrad) die östliche Oper der Russen in Borodins „Fürst Igor“, dessen Polowetzker Tänze wie mit Steppenwildheit hinreißend vorüberbrausten, vor allem aber in dem Nachlaßwerk Mussorgskis, dem sonst selten gehörten „Khowanschtschina“, in dem sich Schicksal, Glaube, Sehnsucht und Opferbereitschaft eines ganzen Volkes fanatisch zusammenballt und so noch erregende Schlaglichter auf die Gegenwart wirft. Es ist wie „Boris Godunow“ eine grandiose Choroper, in der die Nation der einzige Held ist, getragen von den leidenschaftlichen und inbrünstig-religiösen Gesängen und so bedeutenden Stimmphänomenen wie M. Canga-lovic, Dusan Popovic, Drago Starc, A. Marin-kovic und Bugarinovic unter Oskar Danon und Kresimir Baranovic mit ihrem eigenen Orchester. Die jugoslawische Ballettkunst in „Chinesischer Erzählung“ (Baranovic) und „Hexenliebe“ (de Falla), über primitive Folklore weit hinausstrebend, die in diesen dichterischen Phantasien psychologisch aufgelockert sich zu expressiver Pantomimik steigerte und doch tänzerisch bis zum Letzten durchgeformt war, bildete das interessante Gegenstück zu Tschairowskys „Dornröschen“ (Berlin, Städtische Oper) in der alten

Choreographie von Marius Petipa, deren klassisches Gesicht durch Tatjana Gsovsky in buntem bezauberndem Märchenrahmen, in unaufhörlichem Figurenwechsel, in den Soli und Gruppen glänzend kontrapunktiert, in eigener Weise wieder packende Gegenwartsnähe erhielt. Ein edelster Wettstreit war es zwischen den graziösen Solistinnen des Südostens: Rut Parnel (der puppenhaften Gaisha), Mira Sanjina, Katarina Obradovic und den Berlinern Suse Preisser, Gert Reinholm, Erwin Bredow und der zierlichen Ingeborg Hönisch mit ihrer Feenelfenschar.

Endlich kamen nun auch die bereits seit 1951 erwarteten Schweden mit dem Ensemble der Kgl. Oper Stockholm, das damit erstmalig geschlossen außerhalb des Landes gastierte. Sein Wunsch war, nicht mit einer schwedischen Nationaloper, sondern mit Wagner (Walküre) seine europäische Visitenkarte abzugeben, da dieser bei ihnen besonders traditionsgetreu gepflegt wird dank der Stimmgrößen wie Birgit Nilsson, Set Svanholm, Sigurd Björling, die längst international bekannt sind. Aber auch die ausgezeichnete Sieglinde (Aase Nordmo-Löfberg) und Fricke (Kerstin Meyer) sind auf dem besten Wege dazu, und so erlebten wir unter Sixten Ehrling den germanischen Mythos wieder, dessen Überlebensgröße wie in der alten Wagnerzeit von den Stimmen Format und Ausdruck erhielt und in ergreifender Gesangsdrematik menschlich unendlich vertieft wurde, so daß die Schweden auch mit ihrem nordischen Wagner dem aufgeschlagenen Festspielbuche ein besonders wertvolles Blatt einfügen konnten. Gustav Struck

BRITTENS BETTLER-OPER

Bonn

Die altenglische Bettler- und Balladenoper, seinerzeit der Ruin eines Händel, neu ausgegraben in der Gesellschafts- und Opernkrise unserer 20er Jahre, von Brecht-Weill als „Dreigroschenoper“ plakativ sozialkritisch nachgeschärft, endlich (vor jetzt sieben Jahren) durch Benjamin Britten raffiniert uminstrumentiert, — diese „Beggars' Opera“ scheint nicht totzukriegen zu sein! Manche der damals aktuellen Anzüglichkeiten sind inzwischen unverständlich geworden, aber hier wurde so vieles zeitlose Menschlich-Allzumenschliche aufgespießt, und zwar in einer szenisch-musikalisch elementar-parodistischen Eigenprägung, daß die „Bettleroper“ des frühen 18. Jahrhunderts in der Tiefe des 20. keinesfalls nach Opernmuseum schmeckt, vorausgesetzt, sie wird

mit den richtigen Akzenten inszeniert. Mit heiserem Bänkelsängerton ist es da nicht getan. Schon für das so realistische wie reflektive England des zwiegesichtigen 18. Jahrhunderts lag der höhere, künstlerische Reiz der Beggars' Opera ganz unbedingt im Paradoxon, in der Gleichzeitigkeit von Sentimentalität und Satire, von Entfesselung und Selbstverspottung, von Trieb und Distanz in einem.

Die Bonner Aufführung traf diese Doppelschichtigkeit in den Spitzenpunkten beklemmend genau. So, wenn der korrupte Polizeichef (Riepel, starrhinterhältig, putterroten Rocks) und der mehrspurige Bettel- und Bandenchef (Peschke, durchtrieben-lüstern) ihre schäbigen Geschäfte ausüben, während zu ihren Häupten im Gitterkäfig versonnen summend das verratene Opfer baumelt, der unwiderstehliche Räuberhauptmann (Witsch, tenoral-chevaleresk). So, wenn die Liebesrivalinnen Polly (Tamara Pilossian als wildsentimentaler Schwarzschoß) und Lucy (Liselotte Fölser als brandrotperückiger Satansbraten) umeinergiften, bald rüde katzbalgend, bald süß flötentönend. So, wenn die Inhaberin des Damen-etablissemments (Monique Berghmans) ein französisierend exhibitionistisches Solo serviert.

Aber hier schon entglitt der Regie um ein Haar die Ironisierung. Vollends zu direkt, zu deutsch sozusagen, gerieten die vorausgehenden Lasterhöhlenszenen: die Chor-Damen, so berückend sie sirenten, scheinen Ophüls' „Plaisir“ oder Strawinskys „Rake's Progress“ nicht zu kennen; die Herren, so farbig sie schmetterten, markierten prompt auf Schillers „Räuber“. Die quasi Kafkaschen Irrlichter und unerlösten Ängste, die sonst, sehr berechtigt, von Günther Roth und seinem Bühnenbildner Dominik Hartmann bestürzend suggestiv eingefangen aufflackerten aus der gespenstischen Szenerie auf dem Trockenboden des Armenhauses, gingen für Vorspiel und Finale in karnevalistischen Aufzügen unter.

Dadurch ging auch Britzens Ouvertüre verloren. Das kostümierte Zwölfmannorchester hatte Peter Maag rechts auf die Szene placiert, in ein doppelstöckiges Gatter, Bläserquintett oben, Streichquintett, Harfe und Schlagzeug unten. Sehr originell, sehr passend zu der Shakespeare-Bühne. Man mag über die Uminstrumentierung Britzens als Stilpurist die Nase rümpfen wollen, sie bleibt aber eine sehr englische, sehr entsprechende Neufassung. Den Kern, die Substanz der Balladen, Songs und Chöre von dem Deutsch-Engländer Pe-

pusch tastet sie kaum an. Den Szenen von John Gay aber gibt sie durch so zarte wie eindringliche Tonfarbentupfer Valeurs, die man nicht leicht aus dem Ohr verliert. Die von Maag behutsam und sicher geführten Instrumentalisten (jeder ein Solist) hatten so ihren entschiedenen Anteil an der Intensität der Aufführung. Nicht weniger wie die von Theodor Scheer ausgezeichnet einstudierten Chöre, die sich, wie alle anderen Mitwirkenden, mit besonderer Hingabe unter das Gesetz einer wirklichen Arbeits- und Spiel-Gemeinschaft stellten. Eine lohnende Aufgabe, eine prächtige Leistung!

*

Bad Godesberg

Auch auf der weitläufigen Bühne im „Stadttheater Bad Godesberg“ behält die „Beggar's Opera“, mit der die Bonner Bühnen hier dreimal gastieren, ihre balladenhafte Bildkraft. Was im Engpaß der Bonner Guckkastenbühne aber an zwangsläufiger Raffung der Szenerie erzielt wird, das droht hier ins Breite zu verlaufen. Dadurch erhält der Darstellungsablauf einen überstarken Zug ins Dumpf-Bedrückte. Die parodistischen Schärpen verschwinden jetzt fast hinter larmoyant ausgebreiteten Gefühlsausbrüchen und Handgreiflichkeiten; Satire und Komödie werden streckenweise vom Rühr- und Schauerstück verdrängt.

Eines indes scheint durch diese breite Eindeutigkeit begünstigt: eine größere Friewerung der musikalischen und der sängerischen Elemente. Die kammerkonzertant ausinstrumentierten Vor-, Zwischen- und Nachspiele, die Britten neukomponierte, schwingen jetzt eindringlicher an und aus, sie erhalten gleichsam mehr Stimmungsraum, bringen mehr Atmosphäre.

Auf solchem Stimmungsgrund nun in den originalen altenglischen Ballads und Songs die Stimmen vor allem der drei überquer Liebenden aufblühen zu hören, das hat seine bestrickenden Reize. Die beiden Rivalinnen Tamara Pilossian als Polly Peachum und Liselotte Fölser als Lucy Lockit, spielten eine ganze Skala ihrer darstellerischen und sängerischen Fähigkeiten aus. Die Spielbesessenheit von Frau Fölser (die an die Staatsoper München abwandert) brannte sich förmlich aus in einer vulgär lodernden, ordinär triebentfesselten Lucy, aufgeschreckt an der inbrünstigen Liebesglut der Polly-Pilossian. Wie diese hervorragende Mozartsängerin auch den Liedweisen aus Old England gerecht wird, wie sie die rührend innigen Songs beseelt, möchte man meinen, sie seien für ihren oboenschlanken Sopran erfunden.

Von vitaler Breitspurigkeit neben ihr Rudolf Peschke als Bettlerkönig Peachum und Werner Riepel als doppelbödiger Gefängnisboß Lockit.

Ein „Teamwork“, vom Ansager bis zum Beleuchter, eine glorios bestandene Bewährungsprobe. In Godesberg wie in Bonn (nach Hamburg, Berlin und Wiesbaden also an vierter Stelle in Deutschland) von den Opernabonnenten zwar verwundert aufgenommen, schließlich aber herzlich bedankt, nicht anders als aus London und Los Angeles, aus Amsterdam und Zürich, aus Berlin oder Wien auch verlautet. *Heinrich Lindlar*

DAS „SCHLAUE FÜCHSLEIN“

Berlin

Nach Neuaufführungen in Leipzig, Zürich und Köln hat sich nunmehr auch die Komische Oper Berlin des „Schlaun Fuchsleins“ von Leoš Janáček angenommen; da sich Walter Felsenstein selbst die Inszenierung vorbehielt, mußte es ein Abend von besonderer künstlerischer Bedeutung werden. Monatelange Probenarbeit ist in seinem Hause fast eine Selbstverständlichkeit; diesmal aber war sie schon deshalb erforderlich, weil hier für das Ensemble erst Grundlagen zu schaffen waren, um so das Ungewohnte allmählich in Fleisch und Blut übergehen zu lassen. Was schließlich herauskam, war einfach verblüffend: in den Waldbildern sprach wirklich die Natur mit ihren Lebewesen zu uns. Und wie gut geführt, im Kontrast hierzu, die Szenen im Wirtshaus! Tierwelt und Menschenwelt, vom Komponisten ohne jeden Zwang verknüpft und durch Felsensteins neue Textfassung und Deutung noch beziehungsreicher als zuvor miteinander verflochten, waren genau gezeichnet und überschritten sich sogar durch mehrere Doppelbesetzungen sinnvoll. In der „Menschenwelt“ gab es einige höchst profilierte Leistungen: den Förster von Rudolf Asmus, den Schulmeister von Werner Enders, den Pfarrer von Josef Burgwinkel und den Landstreicher von Herbert Rößler. In der „Tierwelt“ müßte man eigentlich eine ganze Reihe von Namen nennen, darunter sicherlich den Fuchs von Georg Baumgartner. Die Titelpartie hatte Irmgard Arnold inne: ganz in die Fuchshaut hineinschlüpfend hatte sie sich in einer ebenso erstaunlichen wie wahrhaft bewundernswerten Weise mit ihrer Rolle identifiziert. Tiere und Menschen bewegten sich souverän in den Kostümen und Bühnenbildern, die Rudolf Heinrich entworfen hatte. Václav Neumann, der Prager Gastdirigent, blieb den besonderen Anfor-



Leoš Janáček: „Das schlaue Füchslein“ an der Komischen Oper Berlin.

Foto: Simon, Berlin.

derungen der Janáček'schen Tonsprache nicht schuldig: einer Tonsprache, die für sich allein betrachtet vielleicht weniger originell ist als die seiner schwerer bestückten, dramatischeren Bühnenschöpfungen, die aber trotzdem befähigt ist, in das Wesen der Dinge einzudringen und, über eine bloße Illustration hinaus, die Natur selbst Klang werden zu lassen. Wer dieses Spätwerk des siebzigjährigen, weise gewordenen Janáček liebt (anders als so kann man ihm gar nicht nahen!), wird es stets als eine Bereicherung des Repertoires empfinden. Möchte sich ihm auch das Publikum gewachsen zeigen.

*

Während die Komische Oper Berlin auf dem Prager Festival mit Webers „Freischütz“ und Strauß' „Schweigsamer Frau“ gastierte, beschenkte uns das Prager Nationaltheater mit Aufführungen von drei Werken, die sämtlich der slawischen Welt entstammen: Smetanas „Dalibor“, Dvořáks „Rusalka“ und Eugen Suchons „Katrena“ (Krutná). „Dalibor“ und „Rusalka“ gehören zu den Schöpfungen, die auf deutschen Bühnen selten

erscheinen: „Dalibor“ wohl deswegen, weil es sich um einen Stoff handelt, der in erster Linie den Tschechen heilig ist, ihnen so etwas wie eine nationale Legende bedeutet; und „Rusalka“ deshalb, weil Dvořáks an sich höchst feinsinnige, aber spannungsarme und eigentlich undramatische Musik das Undine-Märchen mit allzu schweren und, wie uns scheint, auch nicht immer passenden Gewichten behängt. Suchon, 1908 geboren, ist Slowake; und seine 1949 uraufgeführte Oper Katrena, textlich eine gewisse Parallele zu Janáček's „Jenufa“ bildend, sucht mit Glück das bäuerliche Leben seines Landes zu schildern. Mit scheinbar unaufdringlichen musikalischen Mitteln gelingt es dem Komponisten, packende Komplexe zu gestalten: bunt und folkloristisch in den Szenen der Hochzeit und der Kirchweih und fast beklemmend in den Szenen im Bauernhause (4. Bild) und auf der Gendarmeriestation (2. Bild), wo ganz sparsame und echte Wirkungen entstehen. Die latente Dramatik des Stoffes bricht häufig durch. Zwar hält sich das melodisch bisweilen bewußt karg gefaßte Werk nicht überall auf gleicher Höhe, doch ist die Gesamtebene so

erfreulich, daß man es als eine Bereicherung für den Spielplan empfindet.

Vom Bühnenbild und von der Regie her gesehen, waren die gebotenen Aufführungen im ganzen konventionell zu nennen. Bei Smetanas traditionsreichem „*Dalibor*“ ist dies durchaus begreiflich; aber auch Dvořáks Märchenoper wich kaum vom gewohnten Gleise ab. Sie beließ zwar der Poesie des ersten und dritten Aufzuges mancherlei Raum, war aber in den Spielanweisungen gerade des komplizierten Mittelaktes durchaus nicht überzeugend.

Ganz hervorragend spielte das Prager Orchester, das an Präzision und Klangsönheit seinesgleichen sucht; hervorragend auch seine beiden Dirigenten Zdenek *Chalabala* und Jaroslav *Krombholc*. Die sängerischen Leistungen an den drei Abenden waren, wenn auch vielleicht nicht außergewöhnlich, so doch zum großen Teil ausgezeichnet. Für alle übrigen Künstler seien wenigstens die Protagonisten der „*Katrena*“-Vorstellung genannt, weil sich hier die Persönlichkeiten am stärksten abzeichnen konnten: der intensiv beteiligte Tenor von Beno Blachut als Ondrej; der ungemein eindringliche Menschen-darsteller Vladimír Jedenáctík in der Vaterrolle des Stelina und der wunderbar durchgebildete Sopran von Drahomíra Tikalová in der Titelpartie.

Werner Bollert

MUSIKTAGE DES OSTSEE-BEZIRKES Rostock

In Rostock, Stralsund, Wismar und Greifswald fanden gleichzeitig Musiktage statt. Sie waren die Fortsetzung der Musikfeste, die seit 1953 regelmäßig im ganzen Ostseebereich, einer 14 Kreise umfassenden staatlichen Verwaltungseinheit, veranstaltet werden. Auf den ländlichen Kreisen liegt das Hauptgewicht dieser großangelegten Aktion mit dem Ziel, breite Schichten der Bevölkerung als Hörer und als Musizierer zu gewinnen, und dem Ergebnis, daß tatsächlich überall mehr als das übliche getan wird. Das kann in ganz musikfernen Gemeinden wenigstens mehr als nichts sein, in zahlreichen Fällen besserer kultureller Verhältnisse aber ein zusätzlicher Impuls. Logischerweise bleibt für die größeren Städte, die sich sowieso eines reichen Musiklebens erfreuen, die zusätzliche Auflage nach einer betont zeitgenössischen Orientierung, die auch den regional wirkenden Komponisten die Möglichkeit gibt, ihr Schaffen der Öffentlichkeit zu unterbreiten.

In den drei mittleren Küstenstädten konnten Konzerte ganz ohne die gängige Klassik und Romantik nicht gewagt werden. So setzte das Greifswalder Sinfoniekonzert (MD Rudolf Bräuer) neben Blachers „Konzertante Musik“ die Vierte von Dvořák und das Klavierkonzert Schumanns mit dem ausgezeichneten Kopenhagener Pianisten Willumsen. Das Stralsunder Theaterorchester (Prof. Bölsche) spielte nach der „Französischen Suite“ Werner Egks und der beifällig aufgenommenen Erstaufführung des Bratschenkonzertes op. 43 von Carlfriedrich Pistor (Rostock) die Sechste Sinfonie Beethovens. Die gleiche Sinfonie folgte im Konzert des Theaterorchesters Wismar (MD Georg Roth) der „Festlichen Ouvertüre“ von Leo Spieß und dem Cellokonzert Ottmar Gersters (unter Leitung des Komponisten). Das Stralsunder Streichquartett konzertierte mit Werken von Hanning Schröder, Max Butting und Beethoven. Sein erstaunlich erfolgreiches Debut gab das junge Orchester des Rostocker Konservatoriums in Greifswald mit einem frühklassischen Programm.

Rostock selbst veranstaltete mehrere zeitgenössische Abende. Das Sinfoniekonzert präsentierte zwei mitwirkende Komponisten: Max Butting als Dirigent seiner 8. Sinfonie und Richard Mohaupt als Solisten seines „Konzertes für Klavier und Orchester“. Buttings Sinfonie mit dem Untertitel „Die Urlaubsreise“ gewann als Werk und in der Darstellung nur in ihrem langsamen Satz wärmeres Interesse. Mohaupts Konzert lebt mehr von rhythmischen als von melodischen Elementen. Die Größe des äußeren Aufwandes entspricht nicht immer der inneren Substanz der Komposition, die GMD Gerhart Wiesenhütter aufmerksam leitete. Der starke Eindruck der Konzert-Ouvertüre zur Oper „Kismet“ von Carlfriedrich Pistor begründete sich in der reichen Melodik des Werkes, seiner klangfeinen Instrumentation und dem Verhaftetsein in der publikumsnahen Nachromantik. — Ruth Boche und Heinz Rögner nahmen sich überzeugend dreier Sonaten für Violine und Klavier an von Karl Höller (op. 30) und den Rostockern Pistor (op. 60) und Erwin Kestner. Höller und Pistor geben musikantisch aus dem Vollen, Höller ist dabei, im Gegensatz zu Pisters melodischer Vielfalt, wesentlich konzentrierter. Bei Kestner hingegen verringert allzu persönliche Färbung die Allgemeingültigkeit der Aussage. — Das Rostocker Streichquartett zeigte viel Können mit Quartetten von Schostakowitsch (Nr. 1); Ottmar



Hans Lofers: „Des Kaisers neue Kleider“ in Nürnberg.

Foto: Schneiderhahl, Nürnberg.

Gerster (Nr. 2) und Wilhelm Maler (in G). Der tüchtige Leipziger Pianist Karl Zieschang gab einen Abend mit je einer Sonate von Béla Bartók und Samuel Barber. Eine Matinee mit Liedern von Rudolf Wagner-Régeny, Harald Genzmer und Walter Buschmann (Rostock), ausgeführt von Studierenden des Rostocker Konservatoriums rundete das Bild der Städtischen Musiktage, das sich von zahlreichen ähnlichen Unternehmungen nur durch die zentral geleitete Gleichzeitigkeit unterschied. Des besonderen hatte man sich diesmal begeben: Der starke Nebenakzent, der im vorigen Jahr auf der Mitarbeit der Musikliebhaber lag, fehlte in den vier Städten. Doch dafür sind andere Gelegenheiten vorgesehen. *Lutz Riechelmann*

WOCHE DES GEGENWARTSTHEATERS

Nürnberg

Der schwere Verlust, den die städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth durch den Tod ihres GMD im Dezember vorigen Jahres erlitten, trat bei der 5. Woche des Gegenwartstheaters noch einmal besonders deutlich zutage. Auf Dressels Anregung waren in den letzten Jahren aus dem lau-

fenden Spielplan Werke unserer Tage vereint und erneut zur Diskussion gestellt worden. Die schwere Kost bot der feinnervige Musiker geschmackvoll einem interessierten Publikum und lockte viele Freunde der Moderne an. In diesem Jahr ging der Impuls mehr von der Regie als vom Notenpult aus, man vermißte die musikalische Führung des Hauses.

Die Uraufführung der Neufassung von Hans Lofers komischer Oper „Des Kaisers neue Kleider“ stand am Anfang. In sechs Bildern gestaltet der Dichter-Komponist den aktuellen Stoff von Andersens Märchen und unterstreicht in reizvoller Komik die Dummheit der Menschen. Er schreibt dazu: „Ich wollte durch meine Oper eigentlich allen Mut machen, ruhig einzustehen, wenn sie vieles von der modernen Kunst nicht verstehen.“ Die Partitur verrät einen Musiker, der sein Handwerk durchaus beherrscht. Er schreibt in der Tonsprache unserer Zeit einen geschliffenen Orchestersatz, instrumentiert geschickt und einfallsreich, persifliert und parodiert, doch ist die Melodieführung kurzatmig, die Ausdrucksweise farblos, das Werk wenig eigen-

gesichtig. Man wird unwillkürlich an die Frühwerke Paul Hindemiths erinnert, besonders wenn man erfährt, daß hinter Hans Lofer der kleinere Bruder (Rudolf) des großen Paul verborgen ist.

Die humorvolle und pikante Regie Horst Redays mit duftigen Bühnenbildern von Ambrosius Humm und die einsatzfreudigen Akteure (Arthur Bard, Alfred Stein, Sonja Knittel, Karl Mikorey und Robert Licha) führten diese Neufassung der Oper trotz ihrer musikalischen Schwächen zu einem Publikumserfolg (am Pult Konrad Peter Mannert).

Die folgenden Aufführungen: Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ unter Hans Schwiagers Stabführung, Egks „Irische Legende“ mit dem Komponisten am Pult und Orffs „Der Mond“ und „Die Kluge“ (K. P. Mannert) wurden in der Musica bereits früher besprochen. Den Höhepunkt der Woche bildete die Neuinszenierung von Orffs „Die Bernauerin“ durch Rudolf Hartmann. Gegenüber seiner in den Vorjahren hier schon heimisch gewordenen Fassung hatte er das Werk gestrafft und die Stimmung vertieft. Er erreichte eine erstaunliche geistige Geschlossenheit und bot mit Christa Berndt und Karl Pschigode in den Hauptrollen eine Aufführung großen Formats, die von einem begeisterten Publikum dankbar aufgenommen wurde (am Pult Max Loy).

Eine reizvolle Bereicherung erfuhr die Veranstaltungsreihe durch eine Matinée-Lesung Carl Orffs. Er interpretierte seine „Comœdia de Christi Resurrectione“, die für den Fernsehfunk München geschrieben und dort auch bereits aufgeführt wurde, in seiner urbajuvarischen Dialektik mit so greifbarer, bildhafter Anschaulichkeit, daß sie neben seiner Bernauerin den stärksten Eindruck in der 5. Woche des Gegenwartstheaters hinterließ.

Martin Lange

FRÄNKISCHE FESTWOCHE

Bayreuth

Die Stadt Richard Wagners bewahrt neben dem Vermächtnis auf dem grünen Hügel ein kaum weniger bedeutsames, bereits über zwei Jahrhunderte zurückreichendes Erbe. Als Epoche höfischer Lebenskultur hat die Markgrafenzeit ihr ein Gepräge gegeben, das auch durch alle Fährnisse der letzten Dezennien in seinen Konturen nicht verwischt werden konnte. In diesem Zusammenhang wurde vor allem die Tatsache wesentlich, daß Bayreuth in seinem Opernhaus —

im Auftrage der Markgräfin Wilhelmine, Schwester Friedrichs des Großen, von Guiseppe Galli Bibiena 1745 bis 1748 erbaut — heute das einzige in solcher Form überhaupt erhalten gebliebene europäische Barocktheater besitzt. So fehlte es denn seit Kriegsende nicht an Bemühungen, diesen einzigartigen Bau mit seiner bezaubernden Atmosphäre wieder wertvollen musikalischen und dramatischen Aufführungen zu erschließen. Waren hier die Mozartwochen 1947 noch das Ergebnis privater Initiative, so brachten die Jahre ab 1949 auf ähnlicher Basis jeweils eine frühsummerliche „Fränkische Festwoche“ der Münchener Staatsoper.

Die schon traditionelle Dreiteilung — Oper, Konzert und Tanz — gab auch der diesjährigen, ausschließlich Mozart gewidmeten Veranstaltungsreihe ihre äußere Form. In einer die Problematik des Schikanederschen Librettos behutsam mildern Inszenierung Rudolf Hartmanns — musikalisch von Robert Heger überaus kultiviert betreut und lediglich von Emil Preetorius bühnenbild — und kostümmäßig nicht immer glücklich erfaßt — wurde die „Zauberflöte“ vor allem hinsichtlich des aufgebotenen Stimmenmaterials zu einem echten Erlebnis. — Im Rahmen eines ebenfalls von Robert Heger dirigierten Festkonzertes fanden nach der etwas spröde empfundenen „Idomeneo“-Ouvertüre das Oboenkonzert C-dur (KV 314) mit dem ausgezeichneten Solisten Siegfried Hopf und insbesondere die Haffner-Symphonie D-dur eine geradezu mustergültige Wiedergabe. Erfüllte auch der örtliche, von seinem Leiter Robert Spilling gewissenhaft vorbereitete Philharmonische Chor wegen seiner ungünstigen und stimmenmordenden Platzierung im Fugensatz der abschließenden Kantate „Davidde penitente“ (Elisabeth Lindermaier, Annelies Kupper, Lorenz Fehenberger) hinsichtlich der Präzision nicht alle Wünsche, so überzeugte doch grundsätzlich sein für eine Laiengemeinschaft höchst beachtliches vokales Vermögen. — Während die Ballettabende der letzten Jahre im Markgräflichen Opernhaus bisweilen die Grenze der Fragwürdigkeit bedenklich gestreift hatten — der Berichterstatter entsinnt sich noch mit gemischten Gefühlen eines getanzten „Erlebnisses“ der Jupiter-Symphonie —, konnte man sich diesmal an dem Gebotenen ehrlich erfreuen. An der bei aller rokokohaften Verspieltheit doch stets stilbewußten Ausdeutung von „Les petits riens“, „Comedietta“ (nach der Ballettmusik zu „Idomeneo“ von Robert Heger bearbeitet) und der

„Dorfmusikanten“ waren die Choreographen Pia und Pino Mlakar, Alan Carter und Franz Baur, die Dirigenten Robert Heger und Sigismund Mayr wie auch von den tanzenden Solokräften insbesondere Inge Bertl, Hella Schönbrunn, Annetta Chapell und Heino Hallhuber gleichermaßen verdienstvoll beteiligt. Eberhard Otto

TÜBINGER MUSIKTAGE 1956

Tübingen

Zum 5. Male wurden heuer die Tübinger Musiktage in der Universitätsstadt am Neckar veranstaltet. Seit ihrem bescheidenen Anfang — zuerst waren sie schwäbisch-alemannischen Komponisten vorbehalten und hatten kaum Resonanz — haben sie sich in ihrem Charakter gewandelt und an Publikumsecho gewonnen; wenn bei zehn Veranstaltungen innerhalb einer Woche selbst ein Abend mit zeitgenössischen Liedern gut besucht ist, so spricht das nicht nur für die Aufgeschlossenheit des Tübinger Publikums. Das Besondere an diesen Musiktagen ist, daß sie die alljährlich wechselnde persönliche Note eines namhaften Komponisten tragen; nach Hugo Hermann und Hermann Reutter war dieses Jahr Conrad Beck (Basel) die Programmgestaltung übertragen. „Maßhalten einerseits, der Zug in die Weite andererseits“ war die Losung des Schweizer Meisters. Es ging ihm nicht um Neues um jeden Preis (es fehlten überhaupt Uraufführungen), und der Bogen dessen, was als Musik unserer Zeit ausgewählt wurde, reichte von Debussy bis zu Luigi Nono, der die Avantgarde der jüngsten Generation als einziger vertrat. Jener Zug in die Weite war mit Strawinsky (darunter dem vom Südwestfunkorchester unter Hans Rosbaud hinreißend gespielten *Sacre du Printemps*), Hindemith (Klaviermusik), Milhaud, Honegger, Britten, Bartók, Martinů und anderen repräsentiert, die maßhaltenden Komponisten der weiteren Heimat durch Hermann Reutter, Hugo Hermann, Philipp Mohler, Hans Brehme, Otto-Erich Schilling, Karl Michael Komma und Wolfgang Fortner. Conrad Beck ging in seiner entsagungsvollen Bescheidenheit als Programmgestalter so weit, daß er nur als Vortragender auftrat; er behandelte die Folklore und die Musik unserer Zeit. Von der Kammermusik (Amadeus-Quartett, Collegium Musicum Zürich unter Paul Sacher, Monique Haas u. a.), über Chormusik (gesungen vom Chor des Süddeutschen Rundfunks unter Hermann Josef Dahmen) bis zum Sinfoniekonzert waren alle Bereiche zeitgenössischen konzertanten Musizierens vertreten. Be-

sonders hervorgehoben zu werden verdient in unserer der edlen Liedpflege so unholden Zeit ein Hölderlin-Abend. Hermann Reutter (Klavier, und überhaupt spiritus rector dieser exquisiten Veranstaltung), die jungen Sängerinnen Margarethe Bence und Elisabeth Fellner-Köberle brachten Vertonungen von Hölderlin-Gedichten aus vier Jahrzehnten, von Pfützner und Reger bis Fortner. Zum ersten Mal war heuer auch das zeitgenössische Musiktheater einbezogen. Für die Behelfsumstände der Kino-Bühne erwies sich Reutters heiterer Einakter „Die Witwe von Ephesus“ als sehr geeignet und wirkungsvoll. Der Abend, der auch noch Reutters Ballett „Die Kirmes von Delft“ bot, war den gastierenden Städtischen Bühnen Augsburg zu danken. Anton Mooser am Dirigentenpult bemühte sich um Eleganz und Durchsichtigkeit dieser filigransten Opernpartitur Hermann Reutters, aus dem spielfreudigen Ensemble ragten die Soubrette Beatrix Laqua und der junge Bariton Georg Völker, der vielversprechende Sohn des berühmten Tenors, hervor. Kurt Honolka

MUSIKTHEATER — FERNGESEHEN

München

Der Bayerische Fernsehfunke hat uns in den letzten Monaten mit Mozarts „Entführung“ (unter Wilhelm) und Orffs „Auferstehungskomödie“ (unter Sellner) überrascht. Und wir haben uns gefreut, daß das Bildniveau dieses Studios bei solchen Sendungen stark überzeugt hat.

Diesmal gab Kurt Wilhelm ein kleineres Werk drein: das Opernintermezzo „Susannes Geheimnis“. Die Musik von Ermanno Wolf-Ferrari, der sich daran delectierte, daß die junge Gräfin Susanne gern heimlich ihr Schächtelchen mit „Gibson Girl“ oder „Manoli Dandy“ zog, um sich — jugendstilbewegt auf die Ottomane hingestreckt — als rauchendes, darum modernes junges Weib zu fühlen: diese seine Musik machte aus der süßen dramatischen Plaisanterie Goliscianis ein farbig instrumentiertes Federbukett. Eifersüchtelnder Argwohn, Sehnsucht und Versöhnung heißen die Markierungspunkte, an denen sich Christine Görner (Susanne) und Benno Kusche (Graf Gil) — entzückend vorbei bewegten, sich sängerisch-mimisch entlangtasteten, -schmolten und -küßten.

Kurt Wilhelm, seine Beleuchter und Kameramänner setzten der Szene das feine „lumenelle“ und „visuelle“ Parfüm auf, ohne daß die sehr muntere Partitur ihr Feuer umsonst versprühen wür-



Ermanno Wolf = Ferrari: „Susannens Geheimnis“ im Fernsehen des Bayerischen Rundfunks. Christine Görner als Susanne.
Foto: Sessner, Dachau.

de. — Rudolf Albert mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks musizierte feinzisiert. — Komponist Mark Lothar erzählte vorweg in kultivierter Ungezwungenheit von seiner Studienzeit bei Wolf-Ferrari.

*

Hamburg

Sollte der Fernsehregisseur bei der Frage nach der kostümzeitlichen und mundartlichen Beheimatung des „Wildschütz“ von Lortzing nicht einfach annehmen dürfen, der „Graf von Eberbach“ wohne in jenem Ort am Neckar? Woraus sich auch Konsequenzen für den Ton der gesprochenen Dialoge ergäben? —

Lortzing hat diese komische Oper für die Leipziger Silvesterpremiere 1842 geschrieben. Die spaßige Redensart des gräflichen Haushofmeisters Pancrätius: „Wie närr'sch!“ — das war der Lachbonbon, den Lortzing seinen lieben „Laibzjern“ hinwarf. Davon blieb in der Hamburger Fernseh-Aufführung nur noch ein chemisch gereinigtes Sächsisch übrig. Und die anderen Personen (hochqualifizierte Staatsopernkräfte) — ? Sie

waren sprachlich weder in Eberbach noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts beheimatet, sondern in der glatten, smarten Gegenwart.

Hinzu kam, daß der doch vielseitige, erfahrene Fernseh-Opernregisseur Herbert Junkers diesmal die Idee durchsetzen zu wollen schien, den Zeitgeschmack bildmäÙig bei einzelnen Auftritten und Personengruppen manchmal durch starre Kamera-Einstellungen „à la Familien-Album“ anzudeuten. Solche gutgemeinten Ruhepunkte jedoch sind dem spritzigen Geist einer komischen Oper nicht zuträglich, und so breitete sich allmählich Langeweile aus.

Bewegten sich die Darsteller auch natürlich — so war dieses Bemühen doch blockiert durch blickbremsendes Verhalten der Kameras, durch unausgeglichenen Bildkomposition und durch kontrastarme Ausleuchtung der Szene. (Warum bringen die Hamburger Beleuchter keine Nachtstimmung zustande? Andere Studios können es doch!). Das Ganze wirkte mehr norddeutsch-steif als süddeutsch-heiter. In die Fernsehbearbeitung hätte

man gern eine interessantere dramaturgische Blickführung und eine — bei zwei Stunden Spieldauer nötige zuschauer-dienliche Unterbrechung der Akte einbezogen gesehen.

Als Klangbasis diente eine gut durchgefeilte Aufnahme mit den Damen Rothenberger, Schwaiger, Zollenkopf — den Herren Beyler, Günter, Meyer-Bremen — sowie dem NDR-Sinfonieorchester, NDR-Chor und -Kinderchor unter *Schüchter*, *Thurn* und *Bender*.

Ernst Koster

„PYGMALION“ ALS MUSICAL

New York

Unlängst erschien eine neue „Show“ am Broadway unter dem Titel „My Fair Lady“ — Shaw's „Pygmalion“ als Musical. Dieses Stück gehört somit zu der neuerdings immer häufiger werdenden Gattung der auf die Musical-Bühne verpflanzten literarischen Werke. Zudem ist es auch ein überwältigender Erfolgsschlager, der bei den Kritikern einen Chor von Lobeshymnen hervorgerufen hat, wie sie der Broadway nur selten zu hören bekommt.

Wie man es von einer Show, die sich auf ein Stück von Shaw stützt, erwarten kann, bietet das Textbuch von „My Fair Lady“ unendlich mehr als lediglich eine Gelegenheit für Songs und Tänze. Der hinreißende Spötter Shaw des „Pygmalion“ ist auch in „My Fair Lady“ durchaus gegenwärtig, in Shaws Stück, wie es von Alan Jay Lerner (Buch und Liedtexte), Frederick Loewe (Musik), Moss Hart (Inszenierung) und Hanya Holm (Choreographie) um- und ausgestaltet worden ist. Jeder der Genannten hat, jeweils auf seinem eigenen Gebiet und in seiner eigenen Art, ebensoviel zu dieser prächtigen Show beigetragen wie Shaw.

Wenn Lerner das Stück auch einem anderen Darstellungsmittel anpassen mußte, so hat er doch Shaws sardonische Betrachtungsweise beibehalten und diese auch auf die Liedtexte und die neuen Szenen, die er geschrieben hat, übertragen. Er hatte die Hauptverantwortung für die Umwandlung des Stückes in ein Musical, mit der ganzen Fülle von Ton, Bewegung, Farbigkeit und Schwung, die die Bezeichnung „Musical“ in sich schließt. Lerner's Geschmack ist untadelig, und ihm gelingt es stets, genau das Richtige zu treffen. Frederick Loewe steuerte dazu eine Musik von einschmeichelnder Melodik und Frische bei. Wie das Buch, so trifft auch die Musik immer die richtige Note: sie ist bald gefühlsselig,

bald sentimental und heiter, dann wieder heiter und ironisch oder erfüllt von überquellender Erregung. Moss Harts Inszenierung erreichte eine seltene Eleganz des Stils, indem sie alle abgenutzten Mittel und jede theatralische Schablone sorgfältig vermeidet. Hanya Holms Choreographie endlich trägt viel zur Festlichkeit der Auf-führung bei. Vor allem versteht sie es vorzüglich, den Anschein zu erwecken, als seien die Tanznummern nur das natürliche Hinüberklingen der dramatischen Vorgänge auf das Feld der Bewegung.

Die beiden Hauptrollen wurden von Julie Andrews, einer ausgezeichneten Sängerin, die sich hier als ebenso gute Schauspielerin erweist, sowie von dem vorzüglichen Schauspieler Rex Harrison kreiert. Die Aufgabe, die Umwandlung eines verwahrlosten Geschöpfes in eine Dame überzeugend zu verkörpern, ist unendlich schwierig. Sie verlangt von der Darstellerin, daß sie über völlig gegensätzliche Akzente verfügt und in der Lage ist, den Wechsel der Manieren und die Verschmelzung zweier stärkstens voneinander abweichender Persönlichkeiten zu einer einzigen glaubhaft zu machen. Miss Andrews verleiht der Eliza Doolittle solch echtes Leben in einer Darstellung voll Tiefe und Reife.

Professor Higgins, der kühle, sich distanzierende Sprechexperte, der eine Lady aus Eliza Doolittle macht und sich dabei, wie der Pygmalion von ehemals, in sein Geschöpf verliebt, ist ebenfalls eine dankbare Rolle. Rex Harrison's mühelose Meisterschaft in ihrer Verkörperung überrascht nicht bei einem Darsteller von seinem Format. Vielleicht weil er selbst Brite ist, erliegt er bei der Verkörperung dieses egozentrischen Engländers niemals der stets bestehenden Gefahr, ins Oberflächliche zu verfallen.

Norman Smith

EIN NEUER VERDI

Stuttgart

Kurt Honolka's Neubearbeitung der 1844 für Rom geschriebenen Oper „I due Foscari“ erlebte unter dem Titel „Der Doge von Venedig“ in der Stuttgarter Staatsoper ihre deutsche Erstaufführung. Verdis Frühwerk zeigt die erstaunliche Reife eines durchaus mit dem Stil der zeitgenössischen italienischen und französischen Oper vertrauten Meisters und hat darüber hinaus genügend eigenes Gesicht, um eine Aufnahme in den deutschen Opernspielplan zu rechtfertigen. Nun sind aber unsere deutschen Verdibiographen mit Fr. M. Pia-

ves Textbuch mit Recht unzufrieden. Das Buch läßt wohl das Grundmotiv, den Zwiespalt zwischen Vaterliebe und Amtspflicht erkennen, deutet aber hie und da einen Familienstreit zwischen den beiden Geschlechtern der Loredano und Foscari an, der nicht weiter ausgeführt wird und auch nur einem Kenner der Geschichte Venedigs geläufig ist. Gerade die erste Szene Piaves, die diese etwas verwickelten Familienverhältnisse erklären sollte, wurde zudem von dem stets eiligen und besonders in diesen „Galeerenjahren“ immer gehetzten Verdi nicht komponiert.

Kurt Honolka hat sich nun der Mühe unterzogen, nicht nur einen völlig neuen Text zu dichten, sondern auch die Grundmotivierung auf einen neuen Nenner zu bringen. Aus einer Familientragödie wurde ein menschlich gültiges Drama, das den Konflikt zwischen Freiheit und tyrannischer Unterdrückung, zwischen Recht und Gesetz, zwischen Vaterliebe und Staatsraison klar herausstellt. Dabei werden in der Willkür des dem Dogen übergeordneten Gremiums der Dezemviri deutliche Parallelen zu ähnlichen Institutionen des Dritten Reiches offenbar. Honolka hat sich in seiner textlichen Neugestaltung von Verdis Musik führen lassen. Von einigen kleineren Strichen abgesehen wurde an Verdis Arien, Chören und Ensembles nichts geändert und auch keine Umstellung vorgenommen. Nicht alles wirkt schon wie „echter Verdi“. Neben der Weichheit des Bellinischen Arietones, neben Anklängen an dessen Normalstil kündigt sich jedoch in großen Teilen der drei Akte der spätere Verdi an, so im ersten Akt im erregten Duett zwischen Lucrezia und dem Dogen. Höhepunkt des Werkes ist der zweite Akt, der eine große dramatische Einheit bildet und zum Eindringlichsten gehört, was der junge Meister geschrieben hat. Wir hören hier die echte Verdische Melodie, die das Orchester in leidenschaftlicher Erregtheit spannungsreich begleitet. Neu ist für dieses Frühwerk die Verwendung von Erinnerungsmotiven, eine Technik, die Verdi weder in den Frühopern noch in der mittleren Periode angewandt hat. Kurt Honolka hat in seinem konzentrierten, dem Gesang gut angepaßten Text die Spannungskurve bis zum Schluß durchgehalten. Die Aufführung unter Ferdinand Leitner als musikalischem Leiter mit Siegfried Tittert als Gastregisseur und den Hauptdarstellern Engelbert Czubok, Josef Traxel und Maria Kinas fand den begeisterten Beifall des Premierenpublikums.

Willy Fröhlich

GESPENSTERSONATE

Dortmund

Das künstlerische Gewicht der Jahrestagung 1956 des Julius-Weismann-Archivs in Duisburg lag in der Aufführung der Oper „Die Gespenstersonate“ des 1950 verstorbenen Komponisten. Das zweiaktige Werk, nach einem Drama von August Strindberg, wurde von den Städtischen Bühnen Dortmund interpretiert. (Weismann hat insgesamt drei Stücke des schwedischen Dichters vertont. „Schwanenweiß“ wurde 1925 in Duisburg uraufgeführt.) „Die Gespenstersonate“ ist ein Werk, das seinem ganzen Wesen nach keinen lauten Erfolg auszulösen vermag. Es wird darum auch erklärlich, daß es, 1930 aus der Taufe gehoben, höchst selten im Repertoire eines Theaters erscheint.

Die Handlung ist ein schwer entzifferbares Gewirr, die Figuren werden wie auf dem Schachbrett hin- und hergeschoben und miteinander in Beziehung gesetzt, im ersten Akt von einem teuflischen Alten dirigiert. Bei einem gespenstischen Souper reißen sie sich dann die Masken herunter. Weismann ist im Grunde Lyriker gewesen, und es gibt kaum eine bündige Antwort auf die Frage, warum er sich gerade solche Stoffe ausgewählt hat. Er ließ klugerweise dem Dramatiker den Vorrang, baute allerdings das Buch für den Zweck der Vertonung etwas um. Seine Musik will die Atmosphäre, die Strindberg beschwört, durchdringen, will psychologisieren, bleibt aber sonst im Hintergrund. Sie begleitet die Geschehnisse mit lockeren und auserlesenen klanglichen Mitteln, mit typisierenden Themen und Farben. Freilich gelingt es ihr nicht immer, den inneren und äußeren Spannungen des Librettos überzeugend zu entsprechen. Vielleicht konnte ihnen überhaupt ein romantischer Musiker nicht gerecht werden. Die Inszenierung P. Walter Jakobs war von echt strindbergschem Geist getragen. Sie hielt auf der Linie jener Zwieltichtigkeit, die symptomatisch auch für dieses „Traumspiel“ ist. Otto Stidis szenische Gestaltung lag genau auf derselben Ebene. Dritter im Bunde war der Dirigent Hellmuth Günther, der mit dem Orchester und dem vorzüglichen Solistenensemble die Partitur mit höchster Sorgfalt und Präzision klangliches Ereignis werden ließ. Der Beifall des Publikums galt vermutlich weniger dem wohl ohne vorherige Kenntnisse nicht in seinem ganzen Umfang erfassbaren Werk, als der gepflegten und allen Schwierigkeiten zum Trotz untadeligen Wiedergabe.

Heinrich Schmidt

„DAS ZAUBERWORT“

Darmstadt

In der Gunst des Publikums stehen die beiden Opern *Maurice Ravel's* merkwürdigerweise hinter den instrumentalischen Werken zurück, obschon gerade hier die persönlichen Züge stärker hervortreten. Erst nach längerem Drängen hatte sich Ravel entschlossen, die lyrisch-phantastische Begebenheit der *Colette* (*L'enfant et les sortilèges*) für Monte Carlo zu komponieren. Die Fabel mit den Feerien, die ihm besonders nahelag, ist einfach, aber voll feiner Verknüpfungen.

Ein Knabe, „des lauen Glückes und des angenehmen, ruhigen Lebens müde“, wehrt sich gegen übliche Alltagspflichten, läßt seinen Unmut an Gegenständen und Tieren aus, die nun, im Märchen mit Sprache begabt, ihm sein schuldhaftes Treiben vorhalten. Als er hilfsbereit ein verwundetes Eichhörnchen mit seinem Halstuch verbindet, fällt er in Ohnmacht. Ihn weckt das Verzeihung bringende Zauberwort „Mama“ auf, das die Tiere von ihm hörten, als er sich verlassen fühlte.

Dieses verzaubernde Traumspiel wird umschlossen von reinen Holzbläserquinten, die am Schluß das Fugato vom „guten Kind“, in das alle Märchenfiguren einfallen, symbolisch überhöhen: eine unaufdringliche, für Ravel typische Versinnbildlichung kindlicher Unschuld, die das Schuldigwerden, die Zornausbrüche polytonaler Härten sanft wegwischen. Fern romantisch-hintergründiger oder surrealistisch-surriler Verdunkelung verwirklicht die Musik, ausgespart und in den Farben außerordentlich differenziert, die reine realistische Märchenwelt: in dem beängstigenden Zahlendurcheinander, in den ironisierenden Jazz-anklängen beim Tanz der chinesischen Tasse mit der Teekanne, dem grotesken Katzenduett vokaler Glissandi, dem gemächlichen langsamen Walzer des nächtlichen Ensembles aristophanischer Frösche und Libellen und vorab in dem entrückten Siziliano der Prinzessin, das als verhaltenes Mittelstück im Duo von Gesang und Flöte die Wandlung des Knaben einleitet. Auf der Vielfalt der kleinen sehr durchgeformten Szenen, ihrer faszinierenden Bildkraft basiert die Fülle des Ausdrucks, die Ravel in dieser bewundernswerten Verdichtung mit schwerelosen Lyrismen und zarten Rhythmen bewirkt.

Wurde vor 30 Jahren dieses stille Werk romantisch-effektiv auf gepulvert, so ging es in der Inszenierung von Harro Dicks vor allem um die eigentlichen Werte des Märchens. Er übergab die

Hauptpartie einem Mädchen; damit verzichtete er zwar auf die tragende Stimme, gewann aber dafür mit dem natürlichen kindlichen Ausdruck auch die rechten Proportionen zu den „sprachbegabten“ Gegenständen und Tieren. Diese wurden zumeist von Tänzern gespielt; die Sänger waren im Orchester postiert. Wie Dicks in Dominik Hartmanns stimmungsgesättigtem, in den Farben diffusen Bild das lockere Gefüge der Szenen zu vollkommener Einheit band, ihre Werte gegeneinander abhob, das hatte in dieser wahrhaft poetischen Ausdeutung hohen künstlerischen Rang. Erreichte Rolf Reinhardts musikalische Interpretation leider nicht diese Ausgeglichenheit, so fand diese profilierte Inszenierung begeisterten Widerhall, der selbst nach der glanzvollen Aufführung von Orffs „*Carmina Burana*“ nicht verblaßte.

Gustav Adolf Trumpff

„DER RUF DES LEBENS“

Berlin

Siegfried Borris, einer der besten Schüler Paul Hindemiths, bekommt es immer wieder zu spüren, daß nichts schwerer ist, als in der Vaterstadt Ansehen und Rang zu erwerben. Seine Werke werden in Westdeutschland unvergleichlich öfter aufgeführt als in Berlin. Auch der *Ruf des Lebens*, eine Szenische Kantate, wurde nicht für Berlin, sondern für Hannover geschrieben und dort im Sommer 1954 uraufgeführt. Zwei Jahre Vorbereitungen waren nötig, um die Aufführung mit denselben Darbietenden in Berlin herauszubringen.

Borris setzt sich kein geringeres Ziel, als bewegendende Kräfte unserer Zeit einander gegenüberzustellen: Glauben und Verzicht, Hoffnung und Wahn, Lust und Macht. Er wählt die Form der Szenischen Kantate. Ein „Chor der Grauen“ steht dem „Chor der Jungen“ gegenüber. Sie werden von dem „Versucher“ auf die Probe gestellt. Die Gefahren für die Jugend: Macht, List, Lust und Wahn, versinnbildlicht durch Schwert, Goldener Apfel, Feder und Maske, stellt der Tanz dar. Das Werk mündet in den Leitspruch: „Wer klagt, muß vergehen; wer wagt, wird bestehen. Leben ist ewiges Auferstehen“. Musikalisch überzeugt Borris dort am stärksten, wo ihn die aufgewendeten großen Mittel zwingen, ganz einfach zu sein. Hier gelingen ihm Chorsätze, die trotz ihrer Strenge im Ohr haften bleiben. Kirchentonartige Wendungen in den Chören der Grauen stehen schlichten Melodien des Knabenchors wie z. B. „Scheine, liebe Sonne, scheine“ gegenüber. Von den Tänzen



Boris Blacher: „Der Mohr von Venedig“ in Hannover. Otto Stermann (Othello) und Gisela Rochow (Desdemona). Foto: Friedrich, Hannover.

gehen starke rhythmische Impulse aus. Das ganze Werk ist ein Versuch, die Möglichkeiten fortzuspinnen, die etwa „Das Unaufhörliche“ von Hindemith aufzeigte, nur daß sich Boris in den Mitteln auf das beschränkt, was sich in der Jugendmusik unterdessen entwickelte. Gerade der Versuch, letzte Dinge mit einfachsten Mitteln zu umreißen, verdient Anerkennung. Der Eifer, mit dem der Siemenschor und der Chor der Freien Universität unter Karl Schmidt ihre Aufgaben lösten, kann dafür als Beweis gelten. Auch das Symphonieorchester Neukölln, Edith Nitzer, Renate Kaulen, Romo Feldbach, Peter Ehrlich und Eberhard Kießling als Solisten, sowie Edith Türkheim mit ihrer Tanzgruppe waren mit innerer

Anteilnahme dabei. Daß diese Aufführung in der Freilichtbühne Rehberge stattfand, befreite sie von der gefährlichen Konzertsaalatmosphäre. Wenn man bedenkt, daß dort im allgemeinen nur Bunte Abende und die Gräfin Mariza zu hören sind, sich hier aber dreimal Tausende einfanden, um den Ruf des Lebens zu vernehmen, gewinnt dieses Werk und seine Darbietung auch Bedeutung als tauglicher Versuch, die Massen zur Besinnlichkeit aufzurufen.

Friedrich Herzfeld

„DER MOHR VON VENEDIG“

Hannover

Im Rahmen ihres vierten Ballett-Abends innerhalb von zwei Spielzeiten brachte Yvonne Georgi Boris Blachers Tanzdrama „Der Mohr von Venedig“ zur deutschen Erstaufführung. Durch das geradezu atembeklemmende rhythmische Furioso, aber auch durch seine suggestive Bildkraft wird Blachers „Othello“-Ballett zu einem Drama, das als moderner Beitrag in der Nachfolge Shakespeares und Verdis durchaus Gültigkeit beanspruchen kann. Yvonne Georgis Choreographie entzündete sich an dem erregenden, verwegenen Atem der Musik. Herrlich, wie sie diese shakespeare'sche Welt in ihrer venetianischen Rund- und Buntheit, in ihrer unheimlich geladenen tragischen Spannung auf die Tanzbühne zu bringen wußte. Und dazu die Wärme und Farbenpracht, die Rudolf Schulz seiner Bühnenausstattung und den erlesen schönen Gewändern verlieh. Diese Aufführung wurde zu einem wahren Ballettfest. Jedes Bild war bis zum Bersten angefüllt mit flammendem Ausdruck und in den Ritornells, die vor dem schwarzen Vorhang im Vordergrund der Bühne getanzt werden, spiegeln sich als seelische Nachwirkungen das Gleichnis, das Rätsel, das Geheimnis... Getanzte Meditationen gleichsam, die den Zuschauer zum tieferen Nachdenken verführen wollen.

Die Titelrolle war mit einem farbigen Schauspieler, der mehr Pantomime als Tänzer ist, besetzt. Otto Stermans Darstellung schließt die Herzensnot des gedemütigten Befehlshabers und des verblendeten Ehemanns zu einer theatralischen Einheit zusammen, wie man sie in solch zwingender aufreizender pantomimischer Anlage auf der Tanzbühne selten erleben wird. Gisela Rochow, eine lichte, schwebende Gestalt, schien wie geschaffen für die Rolle der Desdemona. Unvergesslich ihre letzte Szene im Schlafgemach mit Emilia! Wie ist das Todesahnen, die leise bebende Angst in ihren Bewegungen! Knapp, aber



Luigi Dallapiccolas „Marsyas“ in Wuppertal.

Foto: K.S.-Sorani, Wuppertal.

entschieden weiß Horst Krause die ganze see-lische Grausamkeit des Jago begreiflich zu machen. Er ist ein Tänzer von geradezu hoffman-nesker Hintergründigkeit und schillernder visio-närer Eindringlichkeit. Durch die Kunst der So-listen erschienen aber auch andere Rollen zu Hauptpartien erhoben zu sein, die zarte, be-zwingende Bianca Diane Mansarts, die Emilia Annemari Hermanns, der Cassio Georg Volks, der Rodrigo Kurt Paudlers, der Brabantio Richard Erwins und der Montano Bernhard Weiß'. Die deutsche Erstaufführung unter Johannes Schülers musikalischer Leitung löste einen Jubel aus, wie man ihn sonst im Opernhaus Hannover nicht erlebt.

Erich Limmert

FRICSAYS DEBÜT

München

Noch vor seinem offiziellen Amtsantritt als mu-sikalischer Oberleiter der Münchener Staatsoper zu Beginn der kommenden Spielzeit ließ Ferenc Fricsay mit einer gründlichen Neueinstudierung und Neuinszenierung von Verdis „Othello“ ver-heißungsvoll und unmißverständlich wissen, was München von ihm künstlerisch zu erwarten hat. Wer diese Aufführung gehört hat, erfuhr, daß Fricsay sich nicht einfach auf die unfehlbare

Eigenwirkung dieses grandiosen Alterswerkes von Verdi verließ, sondern an ihm die Potenz und Intensität seiner künstlerischen Mentalität offen darlegte. Fricsay, das war der erste be-stimmende Eindruck, ist kein Musiker des spon-tanen, von der Augenblickserregung entzündeten Impulses, kein Dirigent, der sich romantisch-aesthetischen Sentiments überläßt. Er gestaltet im Gegenteil aus einer fast überhellen, wachen Bewußtheit, mit einer geistigen Präzision, die in ihrer Sicherheit und Souveränität kaum zu über-treffen ist. Und das ist dabei sein Geheimnis, daß diese beinahe kalte und harte Prägnanz seiner Diktion niemals nüchtern und leer wirkt. Die Schärfe seiner dynamischen Kontraste und die haargenau gesetzten dramatischen Akzente bewirken Spannungen, die den erregenden Nerv der Musik selbst freilegen und deshalb auch un-mittelbar den Nerv des Zuhörers treffen. Die dramatischen Kräfte entluden sich zwischen der unschuldigen Süße der Desdemona-Lyrik und der Wildheit aller satanischen Leidenschaften Jagos und Othellos wie Hochspannungen zwischen zwei Polen, und entzündeten dabei auch das kleinste musikalische Detail vor und hinter der Szene. Das ist auch das Charakteristische für den Mu-

sizierstil Fricsays, es gibt bei ihm nichts Nebensächliches, auch die kleinste Floskel, jedes Nebenmotiv erhält seine Bedeutung, so erwächst eine geradezu unheimliche Spannungsdichte, die immer das untrügliche Kennzeichen höchster musikalischer Darstellungskraft ist. Fricsays nervige Intensität faszinierte und durchglühte den gesamten Aufführungsapparat, das erstrangige Ensemble mit Annelies Kupper als Desdemona, Hans Hopf als Othello und Josef Metternich als Jago, die prachtvollen Chöre und das glanzvolle Orchester. Die Regie von Rudolf Hartmann war sachlich klar ohne Eigenwilligkeiten, und die Bühnenbilder von Helmut Jürgens schufen vom Optischen her eine wohldurchdachte Atmosphäre. Es gab nichts in dieser Aufführung, das nicht den Stempel des Außerordentlichen trug.

J. H.

DALLAPICCOLAS „MARSYAS“

Wuppertal

In Wuppertal gab es einen bedeutenden Theaterabend mit Werken von Luigi Dallapiccola. Im Mittelpunkt des Programms stand die deutsche Erstaufführung des Balletts „Marsyas“ (1942/43), das 1948 in Mailand uraufgeführt wurde. Die Handlung erzählt von Marsyas, dem Faun, der, aus seinen Träumen erwachend, die Flöte entdeckt, die Athene zu seinen Häupten niedergelegt hatte. Das Instrument spielend, beherrscht er, sich Gott wägend, bald die Natur und alle Lebewesen. Da tritt Apollo vor den Verblendeten und fordert ihn mit der Leier zum Zweikampf heraus. Marsyas beginnt, und alles ringsum neigt sich vor ihm. Apollo aber belebt die Umwelt, ja, er vermag sogar ohne sein Saitenspiel Musik hervorzubringen. Marsyas, besiegt, wird mit den Armen an das Geäst der Bäume gebunden. Apollo reißt ihm das tierische Fell vom Leibe, die Gestalt des Menschen wird sichtbar, stehend in der Liebesglut des Götterblicks. Die Hingabe verwandelt ihn in einen Quell, dem der Fluß Marsyas entspringt. Lebenspendend eilt er dem unendlichen Okeanos zu.

Die Dramatik vollzieht sich mehr auf der inneren Linie, dennoch aber ist der Stoff dankbar und spannungsvoll. Freilich ist eine Tanzgruppe von der hohen Könnerschaft der Wuppertaler und ein Choreograph von der Einfallstüchtigkeit ihres Meisters Erich Walter Voraussetzung für eine erfolgreiche Wiedergabe. Heinrich Wendel schuf ihm eine Szenerie aus lauter Licht und Transparenz. Einander gleichwertig in der klassischen Souveränität waren Erika Mayer, Jo-

hannes Diefenthal und Egon Pinnau. Die Musik, die sich aus der durchsichtigen, vorwiegend von Holzbläsern getragenen Polyphonie des Eingangs über eine schön geschwungene Unisonostrecke allmählich der Herrschaft des Rhythmus in abstrakt vibrierenden Klängen ergibt, beschwört eine erregende Atmosphäre. Hans Georg Ratjen betreute sie mit behutsam ordnender Hand. Der Beifall rief alle Beteiligten viele Male an die Rampe.

Dem „Marsyas“ ging eine nicht minder starke Einstudierung von Dallapiccolas szenischem Oratorium „Hiob“ voran; eine Inszenierung seiner Oper „Nachtflug“ folgte. Der Gast wurde überaus herzlich gefeiert. Einige Tage zuvor hatte er sich zu einem Gespräch über musikalische Gegenwartsfragen gestellt, das höchst angeregt verlief.

Heinrich Schmidt

ZWEIMAL „NEUE“ ZAUBERGEIGE

Berlin

Nach der Statistik des Deutschen Bühnenvereins stand im letzten Berichtsjahr Werner Egks „Zauberberge“ mit 81 Aufführungen an der Spitze der zeitgenössischen Opernproduktion; diesem greifbaren Erfolg konnte sich auch die Städtische Oper Berlin nicht verschließen. Unter den Bühnenwerken Egks ist die „Zauberberge“ unbedingt dasjenige, das seinem Wesen am stärksten entspricht, zumal es hier nicht auf eigentlich geistige Auseinandersetzungen ankommt, sondern ganz und gar auf eine Schilderung im „naiven“ Volkston. Diese Sphäre trifft der Komponist besonders gut dort, wo kleine pointierte Formen zu schaffen oder parodistische Züge am Platze sind; jene Naivität jedoch wird wiederum durch gewisse Künstlichkeiten der Egkschen Tonwelt überlagert. Gerade in den entscheidenden Kaspar-Gretl-Szenen haben die schönen deutschen Barockgedichte eine bewußt artistisch zugespitzte Musikalisierung erfahren; und auch sonst herrscht die Neigung vor, einen echten, eindeutigen Humor immer wieder durch ironische Überblendungen zu paralysieren. Vor zwei Jahrzehnten überwältigten schon die vitale Ursprünglichkeit, gleichsam die bayrischen Elemente dieser Partitur, die Egk jetzt wesentlich aufgelichtet und gestrafft hat; zugleich aber sind die tonalen Verhältnisse nun noch einfacher geworden. Die überzeugende Wirkung jedoch, wie wir sie damals empfanden, will sich heute nicht mehr einstellen. Dem anspruchsvollen Hörer kann die andauernde Primitivität dieser Musik nicht entgehen; aus der gleichen

Ursache heraus könnten vielleicht das breite Publikum und auch die Kinderwelt an dieser Art Gefallen finden.

Die Berliner Neuinszenierung, deren Initiatoren Wolfgang Martin (musikalische Leitung), Wolf Völker (Regie) und Wilhelm Reinking (Ausstattung) waren, bemühte sich nach Kräften, alle Vorzüge des Text-Dichters Pocci, des Librettisten Ludwig Andersen und des Komponisten Egk ins rechte Licht zu rücken. Der in der Erscheinung ideale Kaspar von Ernst Krukowski stand zwischen zwei Frauen: der anmutig und fein singenden Gretl von Lisa Otto und der diesmal stimmlich etwas haushälterischen Ninabella von Elfride Trötschel. Unter den kleineren Partien zeichnete sich der Amandus von Horst Wilhelm durch gepflegtes Singen aus, während die beiden Banditen (Martin Vantin und Fritz Hoppe) dank ihrer prächtigen Rollen von vornherein gewonnenes Spiel hatten.

Werner Bollert

*

Kassel

Der „neuen“ Zaubergeige Werner Egks blieb der allgemeine Erfolg auch in Kassel treu. Das in seiner Grundhaltung unbekümmerte Frühwerk, ein Nachklang von Egks Tätigkeit am Münchener Marionettentheater, ist zweifellos durch die Bearbeitung geschlossener geworden, und die Angst des Komponisten vor der Langeweile, die das Opernpublikum besonders leicht infiziert, scheint wirklich gebannt. Der innere Widerspruch ist aber geblieben, in dem hier kecke Hanswurstposse und barock-romantische Verbrämung stehen, die mit ihrer aufgepflanzten Psychologie äußerlich bleiben muß, sich dadurch um die besten Wirkungen dieser urwüchsig-draufgängerischen nur nicht sehr wählerischen Musik bringt. Da es nach dem Willen seines Schöpfers keine parodistische Groteske (die Egk am Besten liegt) sein darf, wird die Richtung auf eine opernhafte romantisierende Musikkomödie verstärkt, wie es von der Spielleitung (Hans Korte) her geistreich geschah. Vom Bühnenbild her (Tschierschky) wurde sogar ein wenig mit dem Surrealismus geliebäugelt, Cuperus erinnerte bedenklich an Kühleborn, und Kaspar war kein Arlecchino eterno mehr, sondern ein kleiner Paganini-Gernegroß mit schlechter Kinderstube, dem die Gretl-Lyrik nicht sonderlich überzeugend zu Gesicht stand. Aber weder übertriebene Stilempfindlichkeit noch moderner Märchenrationalismus störten das Vergnügen der Zuhörer. Entscheidend für ihre Gunst waren offenbar der dekorative Bilderbuchwechsel der lebhaft geführten Szenen, der treffliche gesangliche

Einsatz der gut besetzten Hauptrollen (E. Gutstein, E. Podhajecki, G. Kuchta, H. Blasig, R. Heide) und die Leistungen von Orchester und Dirigent (Willy Krauss).

Gustav Struck

ROBERT HEGERS OPUS 32

München

Robert Heger hat auch sein jüngstes, erst zu Beginn dieses Jahres vollendetes Orchesterwerk wieder im Stil des Barock geschrieben. Es sind *Variationen und Fuge über ein barockes Thema*. Das Thema ist nicht historischer Herkunft, Heger hat es selbst entworfen („Tema originale in stile barocco“). Damit sicherte er sich die selbständige Freiheit für seine vielseitigen Auswertungsmöglichkeiten. Das Thema ist in seiner klassisch strengen Achttaktigkeit spannungsgeladen und musikalisch ergiebig genug, um zunächst einen weitgeführten Wandlungsprozeß in zwölf strengen Variationen mit Umkehrungssteigerungen unerschöpft durchzuhalten und danach in vier freien Variationen erst voll seine Kraft zu entwickeln. Die Verarbeitung in die barocke Urform des spanischen Bolero, der ja ein Kind des 18. Jahrhunderts ist, ist ein geistreicher Einfall, mit sprühendem Witz und unterhaltsamer Laune dargeboten. Ein weiterer origineller Einfall Hegers ist eine konzertant durchgeführte Kadenz für Solostreichquartett, die eine organische Verbindung zwischen den Variationen und der Schlußfuge herstellt. Es scheint gleichsam, als sollten die freigelassenen Kräfte der Phantasie in dieser Kadenz wieder gesammelt und auf ihre strenge Aufgabe in der Fuge vorbereitet und hingeleitet werden. Das ist alles von dem Komponisten klug durchdacht, in der organischen Geschlossenheit meisterhaft durchgeführt und vor allem phantasievoll, farbig, elegant und souverän gestaltet. In dem Verwandlungsspiel findet sich keine arme, verlegene, spannungslose Stelle, es fließt mit jugendlicher Lebensfreude kraftvoll dahin. Lovro von *Matačić* erspielte mit dem Bayerischen Staatsorchester dem Werk einen verdienten uneingeschränkten Erfolg.

Joachim Herrmann

KOMPONISTENNACHWUCHS

Gelsenkirchen

Die von Karl Riebe geleiteten Casino-Konzerte in Gelsenkirchen, die sich einen festen Besucherstamm gewonnen haben und jeden Monat mit einem interessanten Programm und mit vorzüglichen Interpreten an die Öffentlichkeit treten, stellten ihrem Publikum jüngst zwei aus der Staatlichen Musikhochschule Köln hervorgegangene Nachwuchs-Komponisten vor. Die Werke

Ingo Schmitts (Wuppertal) und Wolfgang Stockmeiers (Essen) wurden teils von ihnen selbst, teils von den Geigerinnen Annig Apkarian-Ney und Hille Kammann, zwei hochbegabten Zitzmann-Schülerinnen, dem Cellisten Helmut Gottsacker und dem Flötisten Hans Krug wiedergegeben.

Ingo Schmitt (Kompositionsklasse Frank Martin) verleugnet in den vier „Monologe“ betitelten Klavierstücken, die um den Zentralton fis kreisen, nicht den Romantiker mit einer geheimen Liebe zu Schumann und Brahms. An der Sonate für Flöte und Violine imponierte die im ersten Satz demonstrierte kontrapunktische Fertigkeit in der thematischen Verflechtung, der Reichtum an originellen Einfällen in der anschließenden Passacaglia über einen sarabandenartigen Ostinato. Hier tritt modernes Denken stärker in den Vordergrund.

Wolfgang Stockmeier (Kompositionsklasse Rudolf Petzold) schrieb seine 1. Klaviersonate innerhalb kürzester Zeit. Sie spiegelt vielerlei Eindrücke wider und wirkt noch etwas eklektizistisch. Das Adagio ist rezitativisch gehalten, prickelnden Reiz strahlt das ihm unmittelbar folgende Scherzo aus. Ziemlich häufig erscheinen Unisono-Strecken. Der Autor spielte sein Opus mit brillanter Technik. Von persönlicherer Prägung ist das Trio für Klavier, Violine und Violoncello mit G als orientierendem Mittelpunkt. Von einem breit ausgespannen Gedanken, lebt das Andante, der überzeugendste Teil aber ist das von scherzando-Charakter getragene Finale.

Ingo Schmitt und Wolfgang Stockmeier schaffen aus gesundem Denken und Empfinden. Spekulation und Extremismus sind ihnen bei aller harmonischen Ausweitung und auch bei gelegentlichen Zwölftöne-Anklängen fremd. Die Erwartungen, die sich an diese kräftigen Talentproben knüpfen, werden in Erfüllung gehen, wenn sie völlig in ihr eigenes Ich hineingewachsen sind.

H. S.

LAUDATE DOMINUM

Magdeburg

Prof. Hans Chemin-Petit, der als Leiter des Rebling-Chors seit 1939 mit dem Magdeburger Musikleben verwachsen ist, hatte hier mit der Uraufführung seines 1954 entstandenen 150. Psalms einen ausgesprochenen Erfolg. Das gehaltvolle Werk wurde anlässlich einer „Kirchlichen Woche am Dom“ von LKMD Gerhard Bremsteller mit den zu diesem Zweck vereinigten Rebling- und Domchören und dem Städtischen Orchester vor einer 2000 Personen zählenden Gemeinde auf-

geführt. Bei aller Neuartigkeit des musikalischen Ausdrucks empfand man das Werk als überzeugende und würdige Ausdeutung des alttestamentlichen Wortes. Aus reicher Erfindung gelangen dem Komponisten Themen von großer Prägnanz, die trotz der hergebrachte tonale Melodieführung meidenden Struktur immer gut sangbar, aber im Rhythmischen recht kompliziert sind. In ihrer markanten Formulierung heben sie sich aus dem teils stützenden, meist polyphon eigenständigen Instrumentalpart plastisch heraus und werden im Hauptteil zu einer Tripelfuge zusammengefaßt, die sich zu einem imponierenden kontrapunktischen Bau mit kunstvollen Umkehrungen und Engführungen steigert. Das mit feinem Klangsinn verwendete reiche Instrumentarium, in dem das Schlagzeug eine wichtige Rolle spielt, verwendet außer der Harfe die im Psalm ebenfalls zitierte Cymbel als charakteristische Farbe.

Otto Bretthauer

ORGELKONZERT IM JOHANNESSTIFT

Berlin

Anfang Mai gab der neue Direktor der Berliner Kirchenmusikschule in der Kirche des Evangelischen Johannesstifts sein erstes öffentliches Orgelkonzert. Hanns-Martin Schneidt, der bisher in München Assistent von LKMD Högner war, wurde am 1. November 1955 nach Berlin berufen. Der noch junge Künstler legte in diesem Konzert Zeugnis ab von seinem großen Können als Orgelvirtuose. Er fesselte aber nicht nur durch sein virtuoses Spiel und die brillante Technik, sondern auch durch plastische und durchgeistigte Vortragsweise, mit der er Meisterwerke von Bach, Brahms, Reger und Pepping vortrug. Frei im Vortrag erklang die d-moll-Toccata von Bach, mit besonderem Nachdruck an den Höhepunkten und verbreitertem Tempo an den Kadenzten. Auch die Fuge wurde in gemäßigtem Tempo mit sehr exakter Phrasierung gespielt, dazu in farbiger Registrierung, die dunkle Klangfarben gegen helle ausspielte. Die mystische as-moll Fuge von Brahms wurde ebenso wie Peppings Partita „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ durch Farbigekeit und Gegensätzlichkeit in der Registrierung besonders fein gestaltet. Obwohl es immer eine schwierige Aufgabe ist, Werke Max Regers auf Orgeln mit mechanischer Traktur stilgetreu wiederzugeben, wurde Schneidt aller dieser Schwierigkeiten glänzend Herr. Er spielt die Fantasie in C-dur op. 63, 8 in hin-



Hugo Distlers „Lied am Herde“, eine Kantate, bei der einem das Wasser im Munde zusammenläuft, auf einen Text von Fritz Diettrich, erlebte, von Prof. Alfred Borchardt gesungen, in Tokio seine japanische Erstaufführung.

reißendem Vortrag und erreichte die für Reger so charakteristische Dynamik durch stärkemäßige Staffellungen der Registrierung. Bei Bachs Dorischer Toccata und Fuge fiel besonders das ruhige Tempo auf, durch das die Schönheit dieses Werkes, das meistens viel zu überhitzt gespielt wird, herrlich zur Geltung kam. Bei diesem großartigen Spiel des jungen Direktors der Berliner Kirchenmusikschule war es nur zu bedauern, daß die Orgel verstimmt war, und daß die bei der mechanischen Traktur auftretenden Nebengeräusche den Klang manchmal etwas beeinflussten.

Thekla Schneider

DISTLER IN JAPAN

Tokio

Deutsches Musikgut ist dem Japaner gangbare Münze, und werden im allgemeinen auch die Klassiker und Romantiker bevorzugt, ist er doch auch Werken des Barock und der Gegenwart gegenüber aufgeschlossen. So erlebte *Hugo Distlers* „Lied am Herde“, das im Mittelpunkt des letzten

Kammermusik-Abends des „Musashino College of Music in Tokyo“ stand, kürzlich seine erfolgreiche japanische Erstaufführung. Die Wiedergabe wurde als über alles Erwarten gelungen bezeichnet. Die den Zuhörern zunächst fremdartige Melodik und Harmonik fanden reges Interesse, und ihre reizvoll variierende Farbigkeit überzeugte letzten Endes auch den wegen ihrer gewissen Kantigkeit widerstrebenden Zuhörer, so daß nach dem Konzert immer wieder begeisterte Zustimmung zu hören war und häufig nach *Hugo Distler*, seinem Leben und Werk gefragt wurde.

Hochschullehrer und Studenten des Musashino College, die sich erst in jüngster Zeit zu einem Kammerorchester zusammengetan haben, waren mit begeistertem Eifer an die Ihnen gestellte Aufgabe herangegangen und hatten die äußerste Konzentration, Exaktheit und Sauberkeit aufgewendet, die das Werk verlangt. Der Beifall war überaus groß. Die Begeisterung von 1500 Menschen galt dem Orchester, seinem neuen Dirigen-

ten Paul Cadow und der vorbildlichen Wiedergabe durch den deutschen Kammersänger Alfred Borchardt, der auch die Übersetzung des heiteren Textes ins Japanische veranlaßte, die im Programm abgedruckt den Japanern das Verständnis erleichterte. Eine weitere Aufführung des Werkes ist vorgesehen, und gleichzeitig wird eine Sendung über Radio Tokio vorbereitet. d-b

MUSIKLEBEN IN ISRAEL

Jerusalem

Der führende Komponist Israels, Josef Tal, hat sich nach Europa begeben um in Wien und London Aufführungen seiner Konzerte „Saul in En-Dor“ zu leiten. Dieses Werk hatte kürzlich bei seiner Uraufführung in Israel einen sensationellen Erfolg. Es wird im Dezember unter der Leitung Heinz Freudenthals auch in Hamburg zur Aufführung kommen.

Großes Aufsehen erweckte die „Erstaufführung“ einer Symphonie für Streichorchester von Felix Mendelssohn, die in Jerusalem in einem der Symphoniekonzerte des staatlichen Radioorchesters (Dirigent: Heinz Freudenthal) stattfand. Das Material des Werkes ist nach einem in der Bibliothek der Kgl. Musikalischen Akademie in Stockholm befindlichen Manuskript hergestellt! Es handelt sich um ein Jugendwerk, das Mendelssohn im Alter von zwölf Jahren komponiert hat. Die Symphonie umfaßt vier groß angelegte Sätze. Die formalen, satztechnischen und instrumentalen Kenntnisse des jugendlichen Komponisten sind verblüffend. Mendelssohnsche Züge sind nur im Trio des Menuetts und im langsamen Satze zu spüren. Sonst steht das lebenswürdige Werk durchaus unter dem Einfluß Haydns und Beethovens. Der langsame Satz zeigt eine originelle Instrumentation. Die ersten und zweiten Geigen schweigen völlig. Die Bratschen sind dreifach geteilt und werden von Cellis und Kontrabässen begleitet. Dieser groß angelegte Satz ist von einer musikalischen Reife, die erstaunlich und ergreifend ist. Es wäre zu wünschen, daß diese dankbare und wertvolle Komposition bald einen Verleger finden möchte. Die leider allzu spärliche Literatur für Streichorchester aus der Zeit der Frühromantik könnte auf diese Weise auf das wertvollste bereichert werden. Diese Jugendsymphonie Mendelssohns wäre zudem eine dankbare Aufgabe für alle Amateur- und Jugendorchester, da die technischen Schwierigkeiten begrenzt sind.

Die 2. Symphonie des israelischen Komponisten Heinrich Jacoby, eines Hindemithschülers, hatte kürzlich bei ihrer Uraufführung in Wien einen berechtigten Erfolg. Sie kommt im Mai unter der Leitung Heinz Freudenthals zur 1. israelischen Aufführung und wird von dem gleichen Dirigenten im September in Frankfurt a. M. dirigiert werden. Der Komponist ist zur Zeit als Direktor des staatlichen Konservatoriums in Jerusalem tätig. H-1.

MADAME FAVART

Mannheim

Das Mannheimer Nationaltheater begann seinen Sommerspielplan mit der Aufführung von Offenbachs „Madame Favart“. In der textlichen und dramaturgischen Neufassung von Heinrich Voigt und der musikalischen Einrichtung von Conny Odd wurde diese westdeutsche Erstaufführung zu einem wahren Schlager. Immer mehr wuchs das Entzücken eines an manchen Kummer gewöhnten Premierenpublikums. Es hörte und sah einen der charmantesten Komponisten des leichten Bühnengenres mit seiner bezaubernden Vitalität, seinem lausbubenhaften Humor und seiner pointierten Kekkei. Im Parkett herrschte jene Familienstimmung, die Offenbach schon immer ausgelöst hat. Die Mannheimer, selig über diese Repetition des eigentlich schon Überholten, stießen sich nicht an der merkbaren Schicht Staub, die auf dieser Operette liegt, sondern genossen den Abend mit Freude. Paul Walters Bühnenbild bot eine Fülle brillanter optischer Effekte, Liselotte Klein hatte herrlich duftige Kleider entworfen. Die Damen Petrina Kruse und Herta Schmitt mit dem sinnlichen Reiz ihrer lockeren Sopranstimmen, die Herren Hans-Günter Grimm, Walter Streckfuß, Karl Bernhöft und Kurt Schneider als der rührige Gastwirt, haben an diesem Erfolg teil. Joachim Popelka war erfolgreich bemüht, alles an zeitgemäßer Klangüppigkeit herauszuholen. Es war eine Operette mit Geschmack und ein eindeutiger Premierenerfolg. Hede Linz

SCHAUBUDENGESCHICHTE

Detmold

Wimbergers dramatischer Erstling ist nun auch am Landestheater Detmold mit großem Erfolg herausgekommen. Nachdem über das „Was“ dieser pfffigen Moritat genug geschrieben worden ist, wird man gut tun, diejenigen Bühnen aufzusuchen, die Wesentliches zum „Wie“ der Wiedergabe sagen können. Und da haben die Au-

toren des Stücks, Gerhard Wimberger (Musik) und Eric Spieß (Text), selber bestätigt, wie werkgerecht sich alles auf der prächtig illuminierten Drehbühne im Detmolder Haus abspielt. Es war eins der hübschesten Kunststücke, die Wolfram Humperdinck (Inszenierung) und Dietrich Wolff

(Bühnenbild) samt der Kostümbildnerin Elke Dräger fertigbrachten. Und ganz entscheidend: die souveräne Musikführung von Paul Sixt, dem begabte Ensemble- und Chorkräfte mit anstarkem Eifer folgten, das ausgezeichnete kleine Orchester nicht zu vergessen. H-r

MUSICA-UMSCHAU

Probleme des symphonischen Schaffens

Der Zeitschrift „Sowjetische Musik“ entnehmen wir die folgenden Ausführungen von Dmitrij Schostakowitsch:

Das VIII. Plenum des Ausschusses des sowjetischen Komponistenverbandes hat eine interessante Diskussion veranstaltet, in welcher Fragen der Entwicklung der symphonischen Musik behandelt wurden. Man hat viel über die „symphonische Dramaturgie“ und besonders über das sogenannte „Finaleproblem“ diskutiert. Es wurde konstatiert, daß die Mehrzahl der Symphonien, die während des Kongresses gespielt wurden, nur wenig gelungene Finales hatten, die sich bei weitem mit den ersten drei Sätzen des Zyklus nicht vergleichen konnten. Wo ist die Ursache zu finden? Ist es wirklich schwieriger, ein Finale der Symphonie als den ersten Satz oder ein Adagio zu komponieren? Welche Bedeutung hat das Finale in der Gesamtkomposition des Werkes? Diese Frage ist sehr kompliziert und ich wage nicht, eine erschöpfende Antwort darauf zu geben. Die Erklärung ist ehestens in der ideenkünstlerischen Absicht des Werkes zu suchen.

Meiner Meinung nach sind die einzelnen Sätze der Symphonie nicht nur als Glieder eines einzigen Ganzen, sondern auch als selbständige Komposition großer Form zu begreifen. Jeder dieser Sätze, mag es ein Sonate-Allegro oder ein Scherzo, ein Adagio oder ein Finale sein, muß seine eigentümliche, musikalisch-dramaturgische Entwicklung haben. Diese Entwicklung muß nicht nur aus den inneren Eigenschaften des gewählten thematischen Materials herauskommen, sondern muß den Leitgedanken des ganzen Werkes bekräftigen.

In der Zahl der kritischen Bemerkungen wurde eine gewisse dramaturgische Schwäche des Finales meiner X. Symphonie erwähnt. Diesen Vorwurf halte ich durchaus für richtig. Wiewohl die Musik im Finale der Symphonie im Ganzen kulminiert,

fühle ich doch, daß mir in ihr etwas nicht gelungen ist. Es ist mir klar, daß in diesem Satze ein Kontrastthema von breitem melodischem Atem fehlt. Im Finale der X. Symphonie dominieren die schnellen, bewegten Themen, aber neben diesen wäre ein breites, singendes Thema irgendwo in der Mitte oder vielleicht gegen Ende notwendig. Dies dürfte wahrscheinlich die Schlußwirkung des Finales und der ganzen Symphonie verstärken. Ist es nötig, den letzten Teil der Symphonie umzuarbeiten oder von neuem niederzuschreiben? Es ist möglich, daß ich dies einmal tun werde, aber nicht jetzt. Ich habe dieses Werk in seiner Integrität durchgedacht und erlebt und es wäre sehr schwierig für mich, in dieser Zeit zu ihm zurückzukehren. Es ist mir fast nie gelungen, mißlungene Werke umzuarbeiten und zu verbessern. Was schlecht geschrieben wurde, blieb schlecht. Die Fehler suchte ich erst in meinen weiteren Werken zu verbessern. Ich sehe jetzt ein, daß das nicht ganz richtig ist. Man soll sich zu seinem Werke wie ein Hauswirt stellen: was in irgendwelcher Hinsicht schwach oder nicht genug durchdacht erscheint, ist kritisch zu untersuchen und umzuarbeiten.

Die Erfahrung zeigt, wie nützlich und wie beliebt in breiten Kreisen unserer Zuhörer die *symphonische Programm-Musik* ist. Unsere Komponisten beschränken ihre Aufgabe bisweilen auf die Darstellung der sinnfälligen Seiten des literarischen Sujets. Natürlich sind die tonmalerischen Mittel in den Programmkompositionen von nicht geringer Bedeutung. So zum Beispiel wird in der großartigen symphonischen Dichtung „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauß das Programm fast mit zu naturalistischer Konsequenz gestaltet. Aber in dieser Komposition ist außer der genauen musikalischen Sachabbildung auch der dominierende, sehr gute Grundgedanke markant ausgedrückt und so das Übermaß der naturalistischen Details ausgeglichen. Übrigens gibt es in der Programm-Musik keine

genauen Rezepte, ob man es so oder so machen soll. Jedes neue Sujet braucht eine neue Lösung und neue Ausdrucksmittel.

Man spricht und streitet viel bei uns über die *Nationalität* in der Musik. Es wird manchmal behauptet, daß nur diejenige Musik national ist, die Motive wirklicher Volkslieder enthält. Ich bin anderer Meinung. Man soll ohne Zweifel die Volkslieder in den Kompositionen ausnützen, aber nicht in Zitatform, sondern in schöpferischer Weise. Die Nationalität ist nicht nur ein gut gewähltes folkloristisches Zitat oder eine Zitatenverbindung, wie man es in vielen Kompositionen beobachten kann. Die Nationalität zeigt sich auch in der Wahl der tonalen Sphäre, in den Entwicklungsmitteln des Werkes, in seiner Formgestaltung, in seiner Polyphonie, in seiner Instrumentation. Der höchste Maßstab der Nationalität ist die Ideentiefe und Ideenbedeutung, die natürlich in vollendeten künstlerischen Formen ausgedrückt werden muß.

Das *Studium der großen Meister der Vergangenheit* ist für jeden jungen Komponisten von beträchtlichem Nutzen. Je mehr gute Musik von anderen er durchstudiert, desto origineller wird schließlich seine eigene Schöpfung. Ich meine, daß die *Originalität* der musikalischen Schöpfung in weiterem Sinn zu begreifen ist. Die Aneignung einzelner Ausdrucksmittel großer Komponisten der Vergangenheit bedeutet bei weitem nicht das Abschreiben von Seiten oder Takten aus den bekannten Werken. Man muß ihre Kompositionstechnik durchdenken und begreifen, um dann dieses oder jenes zu adaptieren, oder noch besser in Übereinstimmung mit den eigenen Schaffensplänen die verarbeiteten Mittel zu seinen eigenen Absichten auszunützen verstehen.

Man fragt manchmal nach meiner persönlichen *Beziehung* zu meinen eigenen, vor allem zu den symphonischen Kompositionen. Gewöhnlich antworte ich mit dem alten russischen Sprichworte: „Das Kind mag krumm sein, dem Vater und der Mutter ist es doch lieb!“ Du kannst in deinem Werke viele Fehler sehen, doch du liebst es. Wenn du deine eigene Arbeit nicht liebst — und damit ist ihre kritische Betrachtung nicht ausgeschlossen — wenn dir das Ergebnis deiner Arbeit gleichgültig ist, dann wird nichts daraus. Darum verheimliche ich nicht, daß ich fast zu allen meinen Werken im Ganzen eine positive Haltung einnehme, wiewohl ich mir ihrer manchmal sehr bedeutenden und ernsten Fehler bewußt

bin. Der Komponist, welcher aufhört, in seinen Werken Fehler zu sehen, tritt in seiner Entwicklung . . . auf der Stelle!

Gekürzte Übersetzung von Zdeněk Výborný

IN MEMORIAM

Hermann Abendroth († 29. 5.)

Das deutsche Musikleben wird durch einen neuen Verlust von bedrückender Schwere getroffen. Der Tod, der in den vergangenen Jahren so reiche Ernte unter den großen deutschen Dirigenten gehalten, nahm am 29. Mai nach kurzer Krankheit Hermann Abendroth zu sich. Mitten aus reichem Schaffen wurde der Künstler gerissen, der trotz seiner 73 Jahre bis in jüngster Zeit sein Tagespensum erfüllte. Gewiß, es fehlte nicht an warnenden Stimmen angesichts der vielen Aufgaben, die Abendroth als ständiger Leiter der Weimarschen Staatskapelle und der Rundfunk-Sinfonie-Orchester von Leipzig und Berlin auf sich nahm. Aber war es nicht so, daß gerade dieser Dirigent oft an der Spitze kleinerer Orchester immer ganz bei der Sache war, daß man bei jedem Werk, das er gestaltete, die zuverlässige Sicherheit und lebensvolle Meisterschaft seines Künstlertums spürte? Er gehörte zu denen, die sich in der fruchtbaren Auseinandersetzung mit den gültigen Dokumenten der Musik jung erhielten. Wenn Abendroth beim Betreten des Podiums zuletzt vielleicht schon Zeichen seines hohen Alters erkennen ließ — am Ende einer Aufführung, etwa der Beethovenschen „Neunten“, leuchteten seine Gesichtszüge in jugendlicher Schönheit. Jedem, der Abendroth in den letzten Jahren am Pult begegnete, wird dies Strahlen aus seinen Augen unvergessen bleiben.

Der nachschöpferische Musiker, der in der Kölner Tradition Fritz Steinbachs aufwuchs und nach kurzen Lehrjahren in München, Lübeck und Essen schon bald zum Dirigenten so berühmter Klangkörper wie des Kölner Gürzenich und Leipziger Gewandhauses reifte, zählte zeit seines Lebens zu den bekenntnishaften Betreuern des klassischen Erbes der Musik. Die Werke Bachs, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Schumanns, Brahms' und Bruckners waren in erster Linie sein Feld. Hier hat Abendroth die Erfüllung seines Dirigententums gesehen — in Interpretationen, deren Merkmale in absoluter Treue zu sich selbst und zum schöpferischen Werk liegen. Als Interpret und Orchestererzieher hat er immer das Ziel eines Dienens im Geiste des Kunstwerkes vor

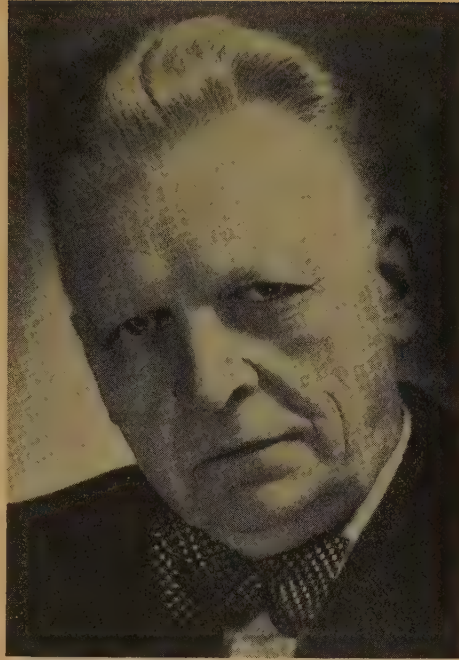
Augen gehabt. Jede Art und Abart eitlen Pult-virtuosentums waren seinem Wesen fremd. Man mag ihn gelegentlich eines gewissen „Akademismus“ bezichtigt haben, eines bewußten Festhaltens an überlieferten geistigen Ordnungen. Doch stets verbarg sich hinter solcher Auffassung das künstlerische Gewissen eines echten „Kapellmeisters“.

Es konnte nicht ausbleiben, daß ein Dirigent von diesem Wissen und Können auch im Ausland Verehrer und Freunde fand. Durch die Länder Europas ist Abendroth in den letzten 30 Jahren viel gereist, gefeiert von Paris bis Moskau, von Zürich bis Stockholm. Daheim, wo er seit Kriegsende in führenden Positionen wirkte, genoß der Verstorbene große Popularität. Beim Beethoven-Fest im Jahre 1952 war er genauso unentbehrlich wie bei der Wiedereröffnung der Deutschen Staatsoper Unter den Linden. Und als es galt, das Schumann-Komitee zur Gestaltung des Festjahres 1956 zu konstituieren, da konnte nur dieser hervorragende Schumann-Interpret als Ehrenvorsitzender in Betracht kommen. Dies nie enttäuschte Vertrauen galt nicht nur dem bereits 1949 mit dem Nationalpreis ausgezeichneten Dirigenten; es galt nicht minder dem erfahrenen Lehrer und gütigen Berater vieler Generationen junger Musiker. Über seinen Tod hinaus werden unsere besten Orchester, denen Abendroth in guter und schwerer Zeit freundschaftlich verbunden, in seinem Sinne weiterwirken. *Ernst Krause*

*

Ein Strom von Trauergästen, offiziellen Vertretern, Kunstgenossen, Freunden und Verehrern Hermann Abendroths, füllte den weiten Raum des Weimarer Nationaltheaters. Inmitten eines Blumenmeers stand der erhöhte Sarg, rechts und links Ehrenwachen, die sich von Zeit zu Zeit ablösten, so daß vom Militär bis zu Künstlern des Theaters sich die Ehrenwache verteilte.

In tiefer Stille erklang nach dem letzten Orgelakkord des Es-dur-Präludiums von Bach aus der Tiefe des Orchesterraumes der Eroica-Trauermarsch. Eine Künstlergemeinschaft trauerte um ihren dahingegangenen Führer, der ihnen Erzieher, Freund, Vater war. Die menschliche Güte und Größe, die warme Anteilnahme an allen, die Rat bei ihm suchten oder deren Not seine hilfreiche Hand lindern konnte, spiegelten sich in den Gedenkworten. Neben dem unermüdlichen Wirken eines langen, mit Treue erfüllten Künst-



Hermann Abendroth

lerlebens, das in die Weite aller europäischen Länder führte, aber mit gleicher Lust und Hingabe die Arbeit im engen Kreis, die Erziehung des eigenen Orchesters und der nachwachsenden Generationen umfaßte, stand das wahrhaft freundschaftliche Wohlwollen für die Stadt, die Hermann Abendroths letzte Lebensstation wurde und deren Ehrenbürger er war.

Nach dem ersten Satz von Schuberts Unvollendeter beschloß wiederum Orgelspiel die Feier und begleitete den erschütternden Augenblick, da der Sarg jenen Weg nahm, den der lebende Künstler noch vor kurzem kraftvollen Schrittes, Blumen im Arm und mit strahlendem Lächeln ging. Kein würdigerer letzter Weg hätte Hermann Abendroth zuteil werden können als dieser: an den Weihestätten des Doppelstandbildes vorm Theater und des Schiller- und Goethehauses vorbei, unter strahlendem Frühsommerhimmel und durch die teilnehmende Einwohnerschaft Weimars. Alle, bis zur Schuljugend, hatten ihn gekannt, alle trauerten um ihn. Kränze in Fülle, von den Orchestermusikern getragen, folgten dem langsam voranfahrenden Sarg.

Der durch höchste Namen geweihte Friedhof nahm den Toten und sein Geleit zur kirchlichen Aussegnung auf. Als der Sarg sich senkte, erklang noch einmal Musik, der er zu Lebzeiten besonders nahegestanden hatte: Bachs drittes Brandenburgisches Konzert. -th

H. C. Bodmer

In Zürich ist der Besitzer eines einzigartigen Archivs von Beethovenhandschriften, Dr. med. et Dr. phil. h. c. H. C. Bodmer, im Alter von 65 Jahren nach längerer schwerer Krankheit aus dem Leben geschieden. Bodmer, der musikpraktisch im Geigenspiel, im Tonsatz von Emil Nikolaus von Reznicek und in der Musikwissenschaft von Hermann Kretzschmar ausgebildet war, noch in späteren Jahren Medizin studierte und in dieser Disziplin auch promovierte, jedoch nicht als Arzt praktizierte, hatte sich innerhalb einiger Jahrzehnte eine Beethovensammlung geschaffen, mit der kein anderes derartiges Privatarchiv in Vergleich gestellt werden kann.

Unter den vielen Urschriften, die seine Sammlung enthält, befinden sich die Partitur des B-dur-Marsches aus dem „Fidelio“, verschiedene Sonaten und eine ganze Reihe von Goethe-Liedern, dazu zwei Skizzenbücher mit Vorarbeiten zur siebenten, achten und neunten Symphonie sowie zahlreiche einzelne Entwurfsblätter des Meisters. Von drei nach dem Leben gemalten oder gezeichneten Bildern ist das kostbarste die Miniatur des Dänen Christian Horneman aus dem Jahre 1802. Ganz erstaunlich endlich die große Abteilung der eigenhändigen Briefe Beethovens, die sich in dem Archiv vereint finden: Es enthält mehr als ein Viertel der Anzahl der Stücke, welche in der bisher reichhaltigsten der sogenannten Gesamtausgaben abgedruckt sind, nämlich mehr als 400 Nummern.

Der Sammeleifer Dr. Bodmers hat noch ein für Zentraleuropa sehr erfreuliches Nebenergebnis gehabt. Ihm ist es vor allem zu verdanken, daß zahlreiche Urschriften von Musikstücken und Briefen des größten Instrumentaltondichters aller Zeiten während des nationalsozialistischen Regimes der „alten Welt“ erhalten geblieben und nicht in die neue Welt abgewandert sind, was für die europäische Musikwissenschaft einen großen Verlust bedeutet hätte. Es ist zwar sicher und selbstverständlich, daß in jenen zwölf Jahren, die alles auf den Kopf stellten, auch eine Reihe von Beethovenhandschriften mit in die „neue Welt“

gelangte, doch war es vor allem dem Idealismus des Züricher Sammlers zu verdanken, daß der weitaus größte Teil davon dennoch in Europa verblieben ist.

Die idealistische Persönlichkeit des wissenschaftlichen Beethovenhandschriftensammlers, wie man Dr. Bodmer wohl bezeichnen darf, hat ihre harmonische Ergänzung in trefflichen menschlichen Eigenschaften gefunden: aufrichtiger Gesinnung, charaktervollem Wesen, Güte und Hilfsbereitschaft. Er hat sie sowohl als Förderer der Musik im allgemeinen wie mancher Musiker im besonderen, aber auch als Helfer bedrängter Menschen bewährt, die keine Beziehung zu der ihm besonders am Herzen liegenden Kunst hatten. Die ihn persönlich gekannt haben, werden ihm ein dauerndes Andenken bewahren, und sein Name wird nie der Vergessenheit anheimfallen können, solange es eine Beethovenwissenschaft gibt. Max Unger

Johann Michael Haydn (1737—1806)

Fünf Jahre nach seinem Bruder Joseph am 14. (13?) September 1737 in Rohrau geboren, wurde Michael Haydn wahrscheinlich 1745 in das Kapellhaus von St. Stephan in Wien aufgenommen. Die Zeit nach seinem Austritt liegt im Dunkel, bis er 1757 zum Kapellmeister des Bischofs von Großwardein bestellt wurde. Einer 1762 ergangenen Berufung nach Salzburg an den Hof Fürsterzbischof Sigismunds folgte Haydn anscheinend erst Mitte 1763; denn die Anstellung als „Hofmusicus und Concertmeister“ datiert vom 14. August dieses Jahres. Sein Gehalt war dem kurz zuvor zum Vizekapellmeister ernannten Leopold Mozart gleich (300 Gulden), dazu freie Offizierstafel, die weder Vater noch Sohn Mozart je zugestanden wurde. Am 17. August 1768 heiratete Haydn die Organistentochter und „Hofsingerin“ Maria Magdalena Lipp, mit der er in glücklicher Ehe lebte; die einzige Tochter starb einjährig. Maria Magdalena war eine auch von W. A. Mozart sehr geschätzte Sängerin, die erste Rosina in der „Finta semplice“.

Hof, Kirche und Theater nahmen Haydns Kräfte stark in Anspruch; daneben war er seit 1777 Organist an der Dreifaltigkeitskirche und seit W. A. Mozarts Weggang auch am Dom; im Kapellhaus unterrichtete er Violine und Klavier. Unter den zahlreichen Privatschülern sind vor allem C. M. v. Weber, Josef Wölfl, Ignaz Assmayer und Anton Diabelli zu nennen. Haydns Verhältnis zu

Leopold Mozart war gespannt; Verschiedenheit der Charaktere und Lebensauffassung, wohl auch dienstliche Rivalität seitens Mozarts ließen eine nähere Bindung nicht aufkommen. Hingegen wurde der Kontakt mit W. A. Mozart allmählich enger; Beweis dafür sind die Duette KV 423 und 424, die Mozart für den erkrankten Kollegen 1783 schrieb, damit dieser den Termin der Ablieferung einhalten konnte. Zwei Reisen nach Wien, 1798 und 1801, brachten Haydn wieder in enge Verbindung mit der großen musikalischen Welt. 1801 in Wien geführte Verhandlungen wegen Übernahme der esterházy'schen Vizekapellmeisterstelle zerschlugen sich trotz des besonders günstigen finanziellen Angebotes, weil Haydn Salzburg nicht mehr verlassen wollte.

Die Wertschätzung des Auslandes für Haydns Kunst bezeugt die 1796-erfolgte Bestellung einer großen Messe durch den spanischen Königshof, weiters die 1804 verliehene Mitgliedschaft der kgl. Schwedischen Akademie für Musik. Ehrenvoll war der Auftrag für mehrere große Kirchenwerke seitens der Kaiserin Marie Therese. Haydns letzte Lebensjahre waren durch die politischen Verhältnisse in Salzburg, durch finanzielle Sorgen und Krankheit umdüstert; über der Komposition eines „Requiem“ starb er am 10. August 1806 an der „Auszehrung“. 1808 erschien die erste Biographie, 1821 stifteten Gönner und Freunde ein Grabmal in der Kirche von St. Peter. Die Witwe starb 1827 in Salzburg in den ärmlichsten Verhältnissen.

Haydn war ein starkes Talent und ein ausgezeichnete Musiker, geschult an dem Fux'schen „Gradus ad Parnassum“, aufgewachsen in den Anfängen des Wiener klassischen Stils. Gebildet, naturwissenschaftlich und historisch besonders interessiert, dabei von offener Sinnesart, gewann er viele Freunde, unter ihnen P. Werrigand Rettensteiner aus dem Stift Michaelbeuern, auf dessen Anregung schon 1788 die ersten Kompositionen für 3 (später 4) unbegleitete Männerstimmen entstanden. Eng verbunden war Haydn auch dem Stift St. Peter.

Die nachhaltigste Wirkung ging von Haydns Kirchenmusik aus, um deren Vertiefung und Verinnerlichung er stets bemüht war, wobei er hinsichtlich der deutschen Kirchenmusik an dem „aufgeklärten“ Erzbischof Hieronymus Colloredo starke Unterstützung fand. Für die Komposition der lateinischen Proprien blieb er Vorbild bis weit in das 19. Jahrhundert hinein; zudem ist er als einer der frühen Wegbereiter für die Palestrina-

Renaissance zu nennen. Die teilweise beachtlichen dramatischen Werke sind heute versunken, ebenso die Symphonien, wogegen manches Kammermusikwerk noch immer aufführenswert ist. Von Bedeutung ist es, daß W. A. Mozart auf dem Gebiet der Kirchenmusik („gebundener“ Stil) und der Instrumentalmusik („falsche Reprise“, polyphone Schlußsätze) mancherlei Anregung durch Michael Haydn erhielt.

Hans Jancik

Waldemar v. Bauszner (1866—1931)

Am 20. August 1931, also vor 25 Jahren, schloß Waldemar von Bauszner die Augen für immer. Das gibt Veranlassung, eines Mannes zu gedenken, der uns zwei Werke geschenkt hat, die weit über das Tagesgeschehen hinausragen: Das „Hohe Lied vom Leben und Sterben“ und die „Schnitter-Tod-Symphonie“.

Das „Hohe Lied vom Leben und Sterben“, ein Oratorium für gemischten Chor, Soli, Orgel und Orchester, zeichnet sich nicht nur durch seine meisterliche Technik aus. Es greift mit seinem an Goethes Pantheismus orientierten Grundgehalt in metaphysische Welten. Das Werk wurde zu Bausznerns Lebzeiten in fast allen Großstädten Deutschlands aufgeführt. Ähnlich verhält es sich mit der 5. Symphonie des Meisters, die als Schlußchor das alte Volkslied „Ist ein Schnitter, heißt der Tod“ verwendet. Das Werk ist den Gefallenen des ersten Weltkrieges gewidmet. Diese ungewöhnlich markante Symphonie sollte bei allen Trauerfeierlichkeiten großen Stils gespielt werden. Sie wird auch heute ihren Eindruck nicht verfehlen.

Bauszner war ein von allen namhaften Dirigenten aufgeführter Tonsetzer. Furtwängler, Schillings, Mengelberg, Busch, Raabe — um nur einige Namen zu nennen — nahmen sich seiner Symphonien an. Alle bedeutenden Chorvereinigungen — Männer-, Frauen- oder gemischte Chöre — traten für seine Chorwerke ein. Als Sekretär der preußischen Akademie der Künste war Bauszner nach Berlin berufen worden, wo er gleichzeitig als Kompositionslehrer an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik lehrte. Aber bereits in jungen Jahren hatte sich Bauszner der Lehrtätigkeit zugewandt. In Köln war er am Konservatorium tätig, in Weimar als Direktor an der Großherzoglichen Musikschule und in Frankfurt am Main in gleicher Eigenschaft am Dr. Hochschen Konservatorium.

Gerhard F. Wehle

ZUR ZEITCHRONIK

Klavierspiel in Großaufnahme

Es sind für eine tournee-gewandte Konzertpianistin zwei verschiedene Situationen: auf dem weiträumigen Konzertsaalpodium oder im engen Lichtkreis zwischen *Fernsehkameras* zu musizieren. Die gewohnte Großwürdigkeit der Interpretation schwenkt hierbei in die Intimität hinüber. Dabei kommt vermutlich auch der Wunsch auf, die pianistischen Löwenpranken ein wenig einzuziehen... wenn auch nicht gerade bis auf Kätzchenformat.

Bei der Russin *Xenia Prochorowa* spürte man in der aufschlußreichen Viertelstunde, die sie (vom Hamburger Studio aus) der deutschen Fernseherschaft schenkte, diese etwas zurückhaltende Mittelstellung in der Wiedergabe einiger kürzerer Klavierkompositionen von Tschaikowski und Chopin. Diese Mittelstellung zwischen Konzert- und Studierzimmer-Wiedergabe ist diffizil und es fehlen die Vergleichsmöglichkeiten. Wir wüßten nicht, wie sich frühere und jetzige namhafte Pianisten und Pianistinnen vor der Fernsehkamera dieser Aufgabe entledigt haben würden. Vielleicht würden auch sie, wie jetzt die Prochorowa, aus der Befürchtung heraus, zu leicht ins Aufdringliche zu geraten — („weil ich dem Zuschauer doch so nahe bin!“) — hier „auf engen Abstand hin“ spielen. Das bedeutet praktisch: sich dynamisch einigermaßen zimmergemäß zu verhalten und tempomäßig mit leichter Bremsung zu spielen — („weil ich darauf vertraue, daß die außerordentliche Nähe des Gesamteindrucks den Zuschauer ohnehin mit sehr viel Detail anspringt und ihn gespannt erhält, so daß ich ihn nicht durch Hochdruck überfordern möchte! Außerdem mag ich mir nicht gern in die Nüstern blicken lassen, wenn ich Feuer schnaube, was ich auf dem Konzertpodium tun muß und tue!“)

Das Ergebnis war zweifellos von hohem Reiz (optisch: die Nahaufnahmen der Hände auf der Klaviatur, die gesamte Physiognomie des musizierenden Menschen und des Instrumentes; musikalisch: die Kompositionen in dieser meisterhaften Beherrschung und Einfühlung) — wenn schon die gebändigte Wiedergabe es ungewollt verhinderte, daß die Kompositionen den Zuhörer, auf weiten Abstand hin mit jener prallen Lebendigkeit wie vom Konzertpodium her angingen. Die drei Komponenten, die in diesem Falle auf den Spieler einwirken, streben eben doch spürbar auseinander — nämlich 1. die

Rücksichtnahme auf seine eigene Person (auf ihre Zur-Schau-Stellung) —, 2. die Rücksichtnahme auf das Publikum (auf seine Empfindlichkeit oder sein Eingeschwungensein) —, 3. die Rücksichtnahme auf die Komposition (auf ihre voll auszuschöpfenden Ausdruckskräfte).

Um die Komposition aber geht es eben doch in erster Linie... darum ja die ganze Veranstaltung! Also muß ihr Eigenleben auch durchaus vor dasjenige der anderen Komponenten gestellt werden. Mit aller Dynamik, allem Brio, allen Akzenten! Wir erhalten dann eben eine Großaufnahme des „Klavierstücks mitsamt seinen, in der ausführenden Pianistin sichtbar werdenden, sie ‚bewegenden‘ Kräften“: das künstlerische Gebilde und den Menschen bei der Förderarbeit. Und dieser darf sich nicht scheuen, so zu arbeiten, wie er es gewöhnt ist. (Der Bergarbeiter in einem Dokumentarfilm legt sich vor der Kamera ja auch nicht Zurückhaltung auf oder stellt seinen Preßluftbohrer, dem Fernsehzuschauer zuliebe, etwas leiser). Das Publikum wird sich genau so an die „pianistische Großaufnahme“ gewöhnen müssen und hat es vielleicht schon getan. Und die Fernsehleute sollten ihre Künstler nicht vorher durch zu viele Aufmachungs-Manipulationen aus der Stimmung bringen, einschüchtern. Die lebenswürdige Einleitung für die Künstlerin bot hier der Komponist Gerhard Maasz.

Ernst Koster

Zehn Jahre

Bamberger Symphoniker

Was bedeutete angesichts der Flutwelle, die vor reichlich zehn Jahren über zehn Millionen deutscher Menschen mit ihrem gewaltigen Sog nach Westen riß — was bedeutete schon in diesem chaotischen Geschehen das kleine Häuflein deutscher Musiker aus Prag und Karlsbad, das — mag man's nun gütige Schicksalsfügung oder glücklichen Zufall nennen — sich plötzlich in Bamberg zusammenfand? Aber die Grundthese, daß der Mensch durch die Kraft seines Willens aus allen dämonischen Verstrickungen auszubrechen vermag, wird durch den Weg der Bamberger Symphoniker in den letzten zehn Jahren über eine große Anzahl bedeutender Konzertpodien des In- und Auslandes von neuem unter Beweis gestellt. Nur ein unbedingter Wille zur Selbstbehauptung, zur künstlerischen Leistung und der feste Glaube an eine zu leistende Aufgabe und deren Wichtigkeit konnten dieses Orchester seinen Weg führen.

Er fing an mit einem Konzert, das am 15. März 1946 von 52 Flüchtlings-Musikern unter Leitung

von Bertil Wetzelsberger mit Werken Beethovens in Bamberg gegeben wurde. Vier Jahre später widmete der unvergeßliche Clemens Krauss den „Bambergern“ sein Bild zur Erinnerung an zwei Konzertreisen nach Portugal als dem „führenden deutschen Reiseorchester“! Daß dieses Orchester als erstes deutsches Orchester nach dem Kriege in Österreich, Frankreich, Portugal, Jugoslawien, in Mexico, auf Cuba und in New York konzertierte, ist noch in allgemeiner Erinnerung. Noch letztthin hat Keilberth mit diesen seinen Getreuen zum Abschluß der Salzburger Mozart-Festwoche die Prager Symphonie des Meisters dargeboten, und seither liegt bereits wieder der Weg über Finnland, Schweden und Dänemark hinter ihnen. Die Bamberger schreiben sich auf jene Prager Orchestertradition zurück, die schon Mozarts „Figaro“ und seinen „Don Giovanni“ zu weltweitem Erfolg führen half. Und daß Joseph Keilberth dieses Orchester trotz aller kriegsbedingten Schwierigkeiten von 1940 bis 1945 zu einer neuen Höhe der Spielkultur geführt hat und ihm auch heute noch trotz seiner sonstigen Inanspruchnahme eine vorbildliche Treue als Chefdirigent bewahrt, ist einer der wichtigsten Faktoren, die zu solchen einzigartig dastehenden Erfolgen geführt haben.

Wieder einmal standen lediglich Werke Ludwig van Beethovens auf dem Programm, als die Bamberger kürzlich ihren zehnten Geburtstag im Bamberger Kulturraum, der ehemaligen Dominkanerkerkirche, begingen. Außer ihren Abonnenten hatten die Bamberger eine große Anzahl prominenter Vertreter des politischen und kulturellen Lebens dazu eingeladen. Bambergs Oberbürgermeister Luitpold Weegmann, der sich als „Schutzengel“ dieses Orchesters gar nicht hoch genug zu schätzende Verdienste erworben hat, begann mit einer herzlichen Ansprache und der Verlesung der Glückwunschtelegramme und -adressen, die von Bundeskanzler Adenauer, vielen Ministern und kulturell führenden Persönlichkeiten und Vereinigungen eingegangen waren. Die „Bamberger“ dürfen mit Stolz und Befriedigung auf das Erreichte zurückblicken. Jeder hat dazu sein Äußeres hergeben müssen. Von den Zeiten nach dem Mai 1945 sagte Joseph Keilberth einmal: „Sie waren hart und bitter für uns, aber sie haben uns nur stärker gemacht!“ *Erwin W. Josewski*

Theater im Rohbau

Erster bestechender Eindruck im Inneren des im Rohbau fertiggestellten Kölner Opern- und

Schauspielgebäudes: die optisch vorgetäuschte geringe Tiefe im Verhältnis zu der ungewöhnlichen Höhe und Weite. Parabelförmig läuft die senkrechte Seiten- und Rückwand um das mäßig geneigte Parkett mit seinen 900 Sitzen. Architekt Dr. Riphahn hat die „Schubkastenlogen“, die nach dem Vorbild der Londoner Festival Hall schon in den Häusern Hamburgs und Münsters aufgetaucht sind, in neuer Variante aufgehängt. Ein Fächer- oder Lamellensystem von schmalen leichten Betonwänden gibt ihnen eine seitliche Stütze; durch ihre Rundung am Bug erscheint die Sturzwirkung abgemildert. Alle aber sind vertikal gegeneinander versetzt, so daß die Einteilung dieser weiteren 400 Plätze in einen ersten und zweiten Rang nur theoretisch besteht und die drückende Wirkung durchlaufender Rangbögen nicht aufkommen kann.

Das Haus an der künftigen Nord-Süd-Achse Kölns, dessen kolossaler Trapezgiebel den Betrachtern bisher verschiedene Rätsel aufgab, soll auch nach Fertigstellung der Außenverkleidung seinen Charakter als großzügiger Betonbau behalten. Vom Hauptfoyer kann man schon im Rohguß die Anordnung der aufsteigenden, schräg verzweigten Treppen und Eingangsstege bis ins oberste Stockwerk verfolgen. Die Bühnenöffnung hat mit knapp 14 mal 10 Metern keineswegs Übermaß; die Seiten- und Hinterbühnen aber gestatten es, eine Reihe von Szenen von vornherein fertigzubauen, und in den anstoßenden Magazinen können die Dekorationen für 40 Vorstellungen gelagert werden.

In der Chorgarderobe empfing Generalintendant Herbert Maisch seine ersten Gäste. Es steht in Köln eine Übergangsspielzeit bevor. Die Einweihung des neuen Hauses wird im kommenden Mai, mit Webers „Oberon“ und dem von Wolfgang Fortner komponierten Lorca-Drama „Bluthochzeit“ als Uraufführung, vor sich gehen.

HvL

Liebhäberorchester tagten in Göttingen

In Göttingen, der freundlichen niedersächsischen Universitätsstadt, die ehrwürdige Tradition und rege pulsierendes Leben sinnvoll zu verbinden weiß, hielt der Bund Deutscher Liebhäberorchester vom 1. bis 3. Juni seine zweite Bundestagung nach dem Kriege ab. Diese Tagungen führen, im Gegensatz etwa zu den großen Treffen der Sängerbünde, naturgemäß immer nur einige hundert Menschen zusammen. Immerhin waren es fünf Liebhäber-Orchester, teils in Kammer-, teils

in großer sinfonischer Besetzung sowie ein Chor, die hier vor die Öffentlichkeit traten und einen qualitativ zwar gestuften, im Ganzen aber durchaus imponierenden Leistungsstand des orchestralen Liebhabermusizierens bewiesen. Ja, das Akademische Orchester Berlin, das unter dem hochbegabten jungen Volker Wangenheim das schwierige Streicherdivertimento von Béla Bartók und Beethovens Zweite mitreißend musizierte, braucht den Vergleich mit manchem mittleren Berufsorchester nicht zu scheuen.

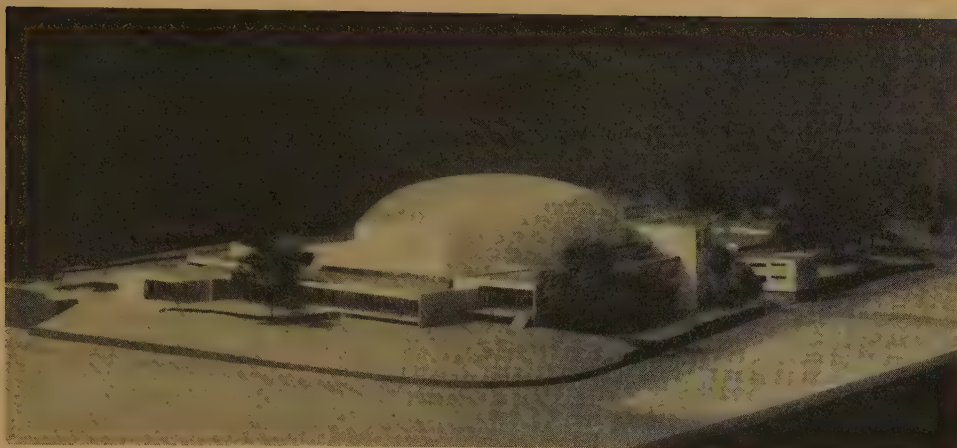
Doch zeigten auch die Hannoversche Orchestervereinigung unter Karl-Heinz Köper mit Genzmers Pachelbel-Suite, die Akademische Orchestervereinigung Göttingen (die zugleich ihr fünfzigjähriges Bestehen beging) unter Hermann Fuchs in dem Kammerkonzert für Flöte, Klavier und Streicher von Hans-Werner Henze, die Hamburger Orchestergemeinschaft (Leitung: Günter Hertel) in der Symphonie d-moll von Richard Strauß, einem auf äußere Wirkung bedachten Jugendwerk sowie Orchester und Chor der Musikfreunde Bremen unter Carl Hauk mit der Serenade „Nachtmusikanten“ von Philipp Mohler solides Können, ernstes künstlerisches Streben. Und das ist der springende Punkt, daß im Bunde Deutscher Liebhaberorchester ernstzunehmende, hochwertige, auf ein durchdachtes Kulturprogramm gestützte kulturelle Arbeit geleistet wird, deren Bedeutung für das Musikleben keinesfalls unterschätzt werden darf und die noch weit mehr Beachtung wie auch Unterstützung verdiente. Natürlich darf die Tatsache, daß zwei Drittel der in den zwei Orchesterkonzerten musizierten Werke zeitgenössischer Herkunft sind, nicht zu der Annahme verleiten, so sehe es nun ganz allgemein in den Programmen der deutschen Liebhaber-Orchester aus. Nach einem Blick in die gut redigierte, gehaltvolle Zeitschrift des Bundes, in der die Vortragsfolgen der Mitgliedsorchester regelmäßig in einer Übersicht abgedruckt werden, könnte man eher vom Gegenteil überzeugt sein. Der Zweck der Konzerte auf den Tagungen — die vorige fand vor zwei Jahren in Solingen statt — besteht aber offenbar mehr darin, Anregungen zu geben, als darin, eine Leistungsschau darzustellen. (Der Gedanke an einen „musikalischen Wettstreit“ ist im Bunde glücklicherweise nie erwogen worden.) In diesem Sinne dürften die Tage in Göttingen ihre Aufgabe wohl erfüllt haben, genau wie sie es in Solingen taten, als sich einige der dort vormusizierten zeitgenössischen

Werke wie ein Lauffeuer durch eine ganze Anzahl deutscher Liebhaberorchester verbreiteten. Ein Festakt in der historischen Rathaushalle, bei dem Felix Oberborbeck Sinnvolles zum Thema „Das Liebhaberorchester in unserer Zeit“ sagte, ein Lehrgang der Dirigenten, künstlerischen Leiter und Amtswalter mit Referaten von Kurt Zimmerreimer, Felix Oberborbeck, Robert Götsching und Rudolf Barthel sowie die ordentliche Mitgliederversammlung, auf der der langjährige Vorsitzende des Bundes, Dr. Georg Mantze (Berlin), wiedergewählt wurde, gaben der Tagung sozusagen das organisatorische Gerüst. ww

Das Othmar Schoeck-Jahr in der Schweiz

Am 1. September feiert in Zürich Othmar Schoeck, der Liedermeister, der auch der Opernbühne einige Werke von unvergänglichen musikalischen Werten geschenkt hat, seinen 70. Geburtstag. Die Feiern haben schon mit Beginn des Jahres eingesetzt und werden bis ins Frühjahr 1957 dauern, so daß wohl von einem Schoeck-Jahr in der Schweiz gesprochen werden darf. Den Anfang machte die Basler Allgemeine Musikgesellschaft im Januar mit einer Aufführung der „Elegie“, im März folgte das Berner Kammerorchester mit dem „Notturmo“ (mit Streichorchester), wenige Tage darauf Zürich mit einer vom Stadtpräsidenten veranstalteten Schoeckfeier, bei der dem Jubilar die neugestiftete Hans Georg Nägeli-Medaille verliehen und im anschließenden Konzert die Liederfolge „Der Sänger“ aufgeführt wurde. Mitte April huldigte das Basler Stadttheater dem Musikdramatiker mit einer Neueinstudierung (im Bayreuther Stil) der Tragödie „Penthesilea“ (nach Kleist), die ihre unverminderte Wirkungskraft bewies und dem Komponisten eine begeisterte Ovation eintrug. Den Höhepunkt der bisherigen Veranstaltungen bedeutete das Festkonzert des Collegium musicum Zürich zu Anfang Mai: Dennis Brain errang dem Hornkonzert einen frenetischen Erfolg, Dietrich Fischer-Dieskau löste mit dem „Notturmo“ eine Ovation aus, wie sie in Zürich wohl noch nie der Aufführung eines zeitgenössischen Werkes folgte.

Den Hauptteil der Veranstaltungen wird der beginnende Herbst bringen: Luzern wird seinen Internationalen Musikwochen eine Schoeckmatinee (Liederkonzert) einfügen, das Stadttheater Zürich eröffnet seine Spielzeit am 1. September mit



Entwurf der Beethovenhalle Bonn.

Foto: Schafgans, Bonn.

einer Festaufführung der Oper „Venus“, an welche sich die eigentliche Geburtstagsfeier anschließen wird; vom 8. bis 15. werden die Tonhalle und das Stadttheater eine Othmar Schoeck-Festwoche durchführen, bei welcher die dramatische Kantate „Vom Fischer un syner Fru“, die neue Folge von Orchesterliedern „Nachhall“, das Violin- und das Cellokonzert, die beiden genialen Chorstücke des jungen Schoeck, „Dithyrambe“ und „Trommelschläge“ und andere Werke zur Aufführung kommen; natürlich ist auch hier ein Liederabend (mit Elsa Cavelti und Ernst Häfliger) vorgesehen. In Bern und St. Gallen rüsten sich Konzert- und Theaterinstitute zu ähnlichen Veranstaltungen, Winterthur wird u. a. das Märchen „Vom Fischer un syner Fru“ bringen, und andere Städte, auch kleinere und große Dörfer der Landschaft, werden folgen. Den Beschluß wird wohl Thun mit einem Festkonzert im März machen („Dithyrambe“ u. a.).

Auch in Deutschland wird der Ehrentag des Meisters nicht unbeachtet vorbeigehen: Konstanz wird seine Musikwochen mit einer Schoeckfeier im Schloß auf der Mainau eröffnen, am 2. September wird in Ottobeuren eine Schoeckfeier stattfinden, bei welcher Fischer-Dieskau Schoecklieder singen wird; auch werden die deutschen Rundfunksender des Tages gedenken. H. C.

Die Beethovenhalle in Bonn

Das Gelände der Beethovenhalle liegt vor der alten Stadtmauer und bildete immer den Ansatzpunkt eines Grünstreifens, der sich um die Stadt

herumzog. Diese Lage abseits der alten Kulturstätten Bonns wie zugleich die Bettung im Grünen geben dem Komplex eine Selbständigkeit, die ihn zur Stätte der Zusammenkunft im Zeichen gemeinsamer künstlerischer Interessen prädestiniert. So soll mit der Beethovenhalle eine Dominante geschaffen werden, die das kulturelle Bewußtsein der Stadt Bonn in angemessener Form zum Ausdruck bringt.

Die Gebäude sind zum Rhein hin konzentriert und von der Böcklerstraße abgerückt. Für die Veranstaltungen im großen Saale ist der Eingang weit vorgezogen. Der Eingang zu den anderen Sälen liegt neben dem Gartenhof.

Das gesamte Gelände bleibt in der zum Rhein hinfallenden Struktur mitsamt den alten Bäumen erhalten. Der Höhenunterschied an der Wachsbleiche wird zur Aufnahme des Wirtschaftshofes ausgenutzt. Das Gelände ist mit dem Rheinufer durch eine Treppe verbunden, in deren Nähe sich auch der Eingang zum Restaurant befindet.

Das Innere ist wie folgt gegliedert:

1. Großer Saal: 1421 Plätze (einschließlich 391 auf Rang und Galerie) für Konzerte, gesellschaftliche Veranstaltungen und Kongresse bestimmt
2. Studio: 305 Plätze für Theater, Kammermusik und Vorträge
3. Kammermusiksaal: 186 Plätze, auch für musikalische Veranstaltungen sowie Vorträge
4. Vortragssaal: 84 Plätze

5. Restaurant: 288 Plätze, davon 54 im

Besprechungsraum und 42 im Künstlerfoyer. Die Säle sind um einen Kern herum angeordnet, so daß die Bühnen von einem Umgang aus betreten werden können. Auch die Künstlerzimmer sind konzentrisch zusammengefaßt.

Der große Saal ist für verschiedenartige Veranstaltungen vorgesehen. Dabei sind für Konzerte zusätzliche Rangplätze eingerichtet, die sonst von herabklappbaren Deckenteilen verdeckt werden. Die Saaleingänge sind derart angeordnet, daß selbst die Zuspätkommenden keine Störungen verursachen.

Für die Pausen dient, neben den Foyers, die Terrasse am Rhein mit Blick auf Schwarzhof, und der Gartenhof mit den alten Bäumen. Studio, Kammermusik und Vortragssaal sind um einen Innenhof gelegen. Als Knotenpunkt zum großen Saal sind Räume für Malerei und Plastik angeordnet, die für Ausstellungen um die benachbarten Räume erweitert werden können.

Das Restaurant liegt als selbständige Einheit mit der ganzen Breite am Rhein. Es hat aber direkte Verbindung zum Foyer des großen wie auch der kleinen Säle. Somit sind alle Räume zu einem großen Rundgang verbunden.

MUSIKERPORTRÄTS

Heinz Tietjen 75. Jahre

Heinz Tietjen gehört zweifelsohne zu den bemerkenswertesten Persönlichkeiten des deutschen Opernlebens. Der am 24. Juni vor 75 Jahren in Tanger Geborene begann seine künstlerische Laufbahn 1907 als Kapellmeister am Stadttheater Trier, wo er sich jene umfassende Werkkenntnis erwarb, die wir auch heute noch bestaunen. Daß in ihm noch weitere Talente schlummerten, sollte sich bald zeigen. 1922 übernahm er die Direktion des Breslauer Opernhauses, und schon drei Jahre später wurde er als Intendant nach Berlin berufen, um die Leitung der neugebildeten Städtischen Oper anzutreten.

Von nun an ist er mit den Musikereignissen dieser Stadt unlösbar verbunden, zumal er 1927 zum Generalintendanten der preußischen Staatstheater ernannt wurde. Selten noch erlaubten es ihm jetzt seine vielfältigen Verwaltungsaufgaben und regielichen Verpflichtungen, am Pult zu erscheinen; nur in Bayreuth, wo er seit 1931 für mehrere Jahre die künstlerische Leitung der Festspiele innehatte, griff er, sofern sich ihm die

Gelegenheit bot, gern zum Dirigentenstabe. Ängstlich das Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit meidend und daher — seltsam genug für einen Theatermann — so gut wie unsichtbar, hat er es doch wie kaum ein anderer verstanden, seinen Einfluß geltend zu machen und die künstlerischen Geschehnisse Berlins für mehrere Jahrzehnte entscheidend mitzugestalten.

Jüngere Komponisten hat er gefördert, soweit er es vermochte, und dem Schaffen von Richard Strauß hat er von jeher einen weiten Raum gewährt. Der eigentliche Leitstern seines Lebens jedoch heißt Richard Wagner. Ist es nicht wie ein Sinnbild, daß er gerade an seinem 75. Geburtstag noch einmal als Dirigent der „Götterdämmerung“ an das Opernpult tritt? Und wie jung muß er sich fühlen, wenn er, der unser Opernhaus mit Erfolg durch die schwierigen Jahre nach 1948 steuerte, neuerdings den Ruf an die Hamburger Oper angenommen hat, deren Ansehen es zu bewahren gilt; dokumentiert er doch damit, daß mit ihm auch weiterhin zu rechnen ist.

— 77

Heinrich Martens 80 Jahre

Heinrich Martens, der Senior der deutschen Musikerziehung, hat einen großen und wechselvollen Abschnitt ihrer Geschichte nicht nur miterlebt sondern auch selbst geformt. Seine Ausbildung erhielt Martens in Hamburg bei Spengel und in Berlin am Kirchenmusikalischen Institut. Seine Kenntnisse vertieften sich nicht nur in der Schullwirklichkeit, sondern auch in seiner Tätigkeit als Chordirigent und Organist. Aus seinen Erfahrungen als Konzertsänger erwarb sich Martens dazu auch den Spürsinn der feinen künstlerischen Gestaltung. So war es fast eine selbstverständliche Folgerichtigkeit auf dem Wege dieses stillen und doch zielstrebigsten Mannes, daß er 1925 zum ordentlichen Professor für Musikerziehung an den höheren Schulen an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin berufen wurde, deren stellvertretender Direktor er 1933 wurde. Hier konnte Martens so recht in die Breite des musikpädagogischen Aufbaus wirken, der damals unter der Ägide von Kestenberg, Thiel und Schünemann gerade in Berlin eines der wesentlichen Kraftfelder hatte. Schon 1924 gründete Martens einen Jugendchor, mit dem er im Laufe der Zeit zahlreiche neue Werke (u. a. den „Jasager“) zur Uraufführung brachte und ausgedehnte Reisen unternahm konnte. Martens komponierte selbst zahlreiche Chorwerke und Volksliedbearbeitungen.

Als Mann der Praxis verstand er es, berufene Lehrkräfte um sich zu versammeln, so daß sein Institut zur Ausbildungsstätte einer ganzen Generation von hervorragenden Musikpädagogen geworden ist. Auch in seinen Veröffentlichungen traf Martens stets den richtigen Ton, der didaktische Präzision mit echter Anschaulichkeit verbindet. Hier wäre vor allem an die „Musikalischen Formen in historischen Reihen“ zu erinnern, die er seit 1930 herausgab, und in denen er „Das Menuett“ und „Das Melodram“ selbst bearbeitete. 1930 erschien „Das Musikdiktat“, 1933 der hübsche Auswahlband „Kleine Werke großer Meister“.

Als besonderer Experte hat sich Heinrich Martens einen Namen auf dem Gebiete des Schulliederbuches erworben („Frisch gesungen“). So war er denn auch der Berufene; beim Neuaufbau der Berliner Musikhochschule 1945 als Mentor zu dienen und besonders die Abteilung Schulmusik zu neuem Leben zu erwecken. Auch bei der Ausgestaltung des ersten deutschen Schulmusikwerks nach 1945 hat Martens mit einem Stab bewährter Schüler als Mitarbeiter Wesentliches geleistet.

Wenn wir dem Jubilar heute unsere Grüße sagen, so geschieht dies mit dem Gefühl einer großen Dankbarkeit, Verehrung und Herzlichkeit, denn ein Teil der echten, lebensfähigen Kräfte unserer Musikerziehung ist der Treue seines langjährigen Wirkens zu verdanken. Was er gesät hat, trägt nun schon in der zweiten Generation neue und gesunde Frucht.

Siegfried Borris

Robert Heger 70 Jahre

Robert Heger wird am 19. August 70 Jahre alt. Bei seiner unvermindert elastisch-rüstigen künstlerischen Aktivität, die ja nicht allein den unentbehrlichen und viel beanspruchten Kapellmeister der Münchener Staatsoper, sondern daneben noch den vielgesuchten Gastdirigenten in einem sehr umfangreichen Wirkungskreis bewegt, gilt dieses Lebensjubiläum eigentlich nur als äußere kalendarische Tatsache. Bei all dieser unmittelbaren Spontaneität besitzt seine Persönlichkeit dazu noch einen bemerkenswerten Grad von Konstanz, ja eine unveränderliche Kraft sich selbst gewisser Wert- und Wirkungsbeständigkeit. Sein Künstlertum war niemals Problem, weder sich selbst noch anderen gegenüber. Über seine Bedeutung ist man sich immer klar gewesen und klar geblieben.



Heinrich Martens

Schon in seiner künstlerischen Entwicklung gab es keine Krisen- oder Wendepunkte. Sie verlief gradlinig und zielstrebig ohne Um- oder Irrwege, seit der Straßburger Gymnasiast gleichzeitig auf dem Konservatorium seine Musikstudien begann, bei dem Rheinberger-Schüler Lothar Kempter in Zürich das sichere handwerkliche Fundament und abschließend bei Max von Schillings in München noch die wesentliche künstlerische Festigung und Reife seiner Begabung erwarb. Gradlinig verlief dann der Weg des Kapellmeisters Heger: 1913—1920 Nürnberg, 1920—1925 Staatsoper München, 1926—1935 Staatsoper Wien zugleich mit der Leitung der Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, 1933—1945 Staatsoper Berlin zusammen mit Kassel, nach dem Krieg die Städtische Oper Berlin und seit 1950 wieder erster Staatskapellmeister der Münchener Oper — das sind seine gleichmäßig bedeutsamen Stationen. In den Jahren 1950—1954 schuf sich Heger als Präsident der Akademie der Tonkunst in München noch einen zusätzlichen Wirkungsbereich. Nicht zu vergessen ist auch seine Nachfolge von Max

von Schillings in der Leitung der berühmten Zoppoter Waldoper von 1933–1944. Von seiner Tätigkeit im Ausland sind vor allem seine Aufführungen mit der deutschen Opernstagione in London (zusammen mit Bruno Walter) in den Jahren 1926–1935 und seine mehrjährigen Gastkonzerte mit dem Schottischen Symphonie-Orchester in Edinburgh und Glasgow bedeutsam.

Eine Reihe namhafter Komponisten seiner Generation verdankt Heger die Ersterfolge ihrer Opern, hierunter die Uraufführungen von Kienzls „Kuhreigen“, Graeners „Prinz von Homburg“, Klenaus „Rembrandt van Rijn“ und „Elisabeth von England“, „Tobias Wunderlich“ von Joseph Haas. Wien hörte unter Heger erstmalig Hindemiths „Cardillac“ und Pfitzners „Herz“, Richard Strauß hatte ihm die Erstaufführung der Neubearbeitung seines „Guntram“ anvertraut. Den schwierigen Opern von Schreker öffnete er den Weg an kleinere Bühnen. Eine besondere Vorliebe besaß Heger für die modernen Russen, nach dem ersten Weltkrieg bereits führte er in München Werke von Schönberg auf, und in Wien verbanden ihn dann freundschaftliche Beziehungen mit Alban Berg und Webern.

Als Komponist bedarf Heger einer eigenen Beachtung. Die Klang- und Stilmittel seiner Generation werden von Heger zwar nicht sensationslustern ausgebeutet, er kennt aber ihre überzeugende Sprach- und Ausdruckskraft, die er vornehm und souverän beherrscht. Ausgesprochene Erfolgswerke wurden seine Opern „Bettler Namenlos“ und „Der verlorene Sohn“, für die sich Clemens Krauss und Karl Böhm einsetzten. Seine „Verdi-Variationen“ sind ein beliebtes Orchesterwerk geblieben, das auch in den Programmen Furtwänglers stand. Und wenn sich Heger nach drei *Symphonien* nun auch dem neuklassizistischen Musizierstil zuwandte, wie er sich in einem Präludium mit heiterer Fuge, einer Chaconne und Fuge über eine Zwölfton-Reihe, und jüngst in „Variationen und Fuge über ein barockes Thema“, präsentiert, dann ist dies ein untrügliches Zeichen dafür, wie stark in ihm Phantasie, Kraft und Freude zum musikalischen Musizieren lebendig sind.

Joaquim Herrmann

Robert Haas zum 70. Geburtstag

Der äußere Lebensgang des nun 70jährigen Musikforschers läßt ganz deutlich Rückschlüsse auf die innere Entwicklung zu. Robert Haas hat in Prag, Berlin und Wien Musikwissenschaft studiert und dann in Wien ein Assistentenjahr ab-

solviiert (1909–1910). Es folgen vier Jahre praktische Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Deutschland, und nach dem Weltkrieg entschließt sich der junge Musiker endgültig für die wissenschaftliche Richtung, indem er 1918 an die Nationalbibliothek in Wien kommt, seit 1920 ihr Vorstand ist und daneben die Universitätslaufbahn einschlägt, die 1928 zum a. o. Professor führt.

Haas ging mit der Erfahrung des praktischen Musikers an seine Forschungsarbeiten heran und verband sie jederzeit mit dem grundlegenden Problem der Quellenerfassung. Schon die ersten Arbeiten lassen diese Tendenz ganz deutlich erkennen. Sie sind den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ gewidmet (7 Bände von 1911–1927); daneben entstehen auch Abhandlungen und Aufsätze, die sich um geistige Zusammenschau bemühen. Nach „Gluck und Durazzo im Burgtheater“ (1925) und der „Wiener Oper“ (1926) gelingt 1928 in großer Konzeption „Die Musik des Barocks“. Die quellensichere Fundierung dieses Buches paart sich mit einem Sprachstil, der so außerordentlich gewählt und form-schön ist, daß man die Verbindung von Grundlagen-erfassung und stilistischer Feinheit in der Sprachdarstellung als typisch für Robert Haas ansehen kann. 1931 folgt die „Aufführungspraxis der Musik“, der sich zwei Jahre später die Mozartbiographie im Rahmen der Bücken-Handbücher anschließt. Methodisch geht der Adler-Schüler von der Stilkritik aus, verknüpft sie aber mit einer geistesgeschichtlichen Schau, die ihn die Persönlichkeit voll erfassen läßt.

Ein besonderes Kapitel im Lebenswerk bildet Anton Bruckner. Auf der einen Seite wieder das Bemühen um Quellenerfassung (in diesem Falle durch die besonders schwierige Lage zur Quellenkritik erweitert), auf der anderen Seite die geistige Ausdeutung im Buche „Anton Bruckner“ (1934). Das Wirken für Bruckner und die Herausgabe von 10 Bänden der „Bruckner-Gesamtausgabe“ (1934–1944) stehen in enger Verbindung mit der Tätigkeit an der Nationalbibliothek in Wien. Hier fand Robert Haas bis 1945 ein Wirkungsfeld, das so recht seiner Veranlagung entsprach und für die glückliche Synthese seiner Begabungen reiche Entfaltungsmöglichkeiten bot. So kommen zum umfangreichen wissenschaftlichen Werk bibliothekarische Arbeitsergebnisse, über die Robert Haas selbst im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1930 Rechenschaft abgelegt hat. Mit dem Wunsche vieler weiterer Jahre

voll Rüstigkeit verbindet sich der Dank für all seine Arbeiten, die sich stets in der Stille reiner Sachbezogenheit abgespielt haben, in der festen Überzeugung von deren bleibendem Wert.

Franz Grasberger

Karl Laux zum 60. Geburtstag

„Ein wesentlicher Mensch ist wie die Ewigkeit, die unverändert bleibt von aller Äußerheit.“

Diese tiefen Worte stammen von Angelus Silesius. Es ist nicht abwegig, sie auf Karl Laux, der am 26. August die Vollendung seines 60. Lebensjahres feiert, anzuwenden. Denn Karl Laux als musikkulturelle und menschliche Persönlichkeit ist für die Gegenwart „wesentlich“. Da er überdies zu den Stillen im Lande gehört, ist er über alle Propagandistik, also über alle „Äußerheit“ erhaben.

Das musikkulturelle Ansehen des gebürtigen Pfälzers im In- und Ausland liegt begründet in seinen überragenden kritischen Abhandlungen und Erkenntnissen über alte und neue Musik und in seinen erfolgsgesegneten Leistungen als Musikerzieher und Organisator. Als Kritiker und Musikforscher ist Karl Laux vom Akademikertyp weit entfernt. Er verabscheut in seinen Aussagen unergiebiges Tüftelei ebenso wie künstlich erzeugte Mutmaßungen. Sein gesunder journalistischer Sinn bewahrt ihn vor unfruchtbaren Konstruktionen.

Er weiß, daß der Verstand vom Dämonischen, das Gefühl vom Göttlichen abstammt, weiß aber ebenso, daß die Hörigkeit des Menschen, sei es zum Verstand oder zum Gefühl, von großem Übel sein kann. Darum hält er sich stets an die Kontrolle der klaren Denkweise über die etwaige Vernebelung durch Gefühlsschwärmerei und dringt damit zur Vernunft und schließlich zur Weisheit vor. Karl Laux bewegt sich daher in seinen Gedankengängen auf dem festen Boden der Wirklichkeit und nicht auf der schwankenden Ebene einer Sinnestäuschung.

Bei alledem: Die umfassende Pflege der Tugenden der Aufgeschlossenheit und Duldsamkeit gegenüber allem, was zukunftsfruchtig scheint, ist ihm eine heilige Pflicht. Diese Pflicht in Verbindung mit einer universalen Geistigkeit und einem fanatischen Verantwortungsbewußtsein prädestiniert ihn zu einem Jugenderzieher par excellence. Die Sächsische Unterrichtsverwaltung übertrug ihm 1952 die Leitung der Musikhochschule in Dresden, und wer die hochrangigen

öffentlichen Darbietungen dieser Institution überprüft, wird in ihnen die überzeugende Auswirkung eines bewundernswerten künstlerischen Gemeinschaftsgeistes erkennen müssen.

Es wäre nicht im Sinne unseres Jubilars, wollte man einen Panegyrikus auf sein Menschentum anstimmen. Sein Leben ist ja ausschließlich ein Leben in der Kunst, für die Kunst und durch die Kunst geworden, ein überwältigendes Bekenntnis zu den heilsamen, tröstenden, schützenden und befreienden Kräften der Musik. Aus diesem Bekenntnis begreift man die Echtheit, Eigenständigkeit und Sicherheit in seinem Tun und Lassen, versteht aber auch seine Menschenliebe, die sich in der Bereitschaft, anderen zu helfen, ununterbrochen äußert.

Wer so überlegen, wie Karl Laux, sein Künstlerdasein meistert, ist wahrlich ein „wesentlicher Mensch“. Unsere Wünsche für ihn kommen daher aus einem freudig bewegten dankbaren Herzen.

Joseph Haas

Ernst Hohner 70 Jahre

Ernst Hohner, der älteste Enkel des Gründers der Firma Matthias Hohner, kann am 28. Juni in erfreulicher Rüstigkeit sein 70. Lebensjahr vollenden. Im Jahre 1905 trat er als erster aus der dritten Generation in die Firma ein. Die Zeit von 1909 bis 1920, die er als Prokurist im Betrieb, als Kaufmann in Frankreich, England, in den USA, in Canada und Mexiko und als Reserveoffizier im ersten Weltkrieg erlebte, machte ihn reif für seine großen Aufgaben. Heute steht er an der Spitze des Unternehmens, der Prototyp eines Wirtschaftlers, der durch Herzensgüte und menschliche Schlichtheit, aber auch durch kaufmännischen Weitblick und durch großzügige Konzeption, ausgestattet mit schwäbischer Eigenwilligkeit und Zähigkeit, alle Kräfte für die Weiterentwicklung der Harmonikainstrumente und der Akkordeonmusik intensivieren konnte.

Ernst Hohner setzte sich nicht zuletzt auch für die kulturelle Förderung der Harmonikamusik ein. Mit der Verbesserung der Tonqualität wurde nicht nur die Spielmethode gehoben, sondern auch eine Originalliteratur geschaffen, die von der Volksmusik bis zum sinfonischen Werk reicht. Mit der Entwicklung und Fertigung der elektro-akustischen Instrumente konnte Hohner Schritt halten. Die Musikschule und das Hochschulinstitut für Musik in Trossingen verdanken ihm entscheidende Förderung und Anregung. Der

Bundespräsident verlieh ihm das Große Verdienstkreuz, die Universität Tübingen und die TH Stuttgart ernannten ihn zum Ehrenszenator.

Karl Wiedmann

*

Die philosophische Fakultät der Universität Tübingen hat Ernst Hohner anlässlich seines 70. Geburtstages durch ihren Dekan, Professor Dr. Bollnow, in einer Feierstunde die Würde eines Ehrendoktors der Philosophie verliehen. In der Verleihungsurkunde heißt es, Direktor Hohner habe durch die Entwicklung neuer Musikinstrumente und durch Schaffung fruchtbarer Reformen in der Musikpädagogik einer volkserzieherischen Aufgabe gedient. Prorektor Professor Dr. Eißer hob das Verständnis Ernst Hohners für die Universität und die Förderung ihrer Forschung hervor. Ministerpräsident Dr. Gebhard Müller sprach die Glückwünsche der Landesregierung aus, und Bundestagsabgeordneter Hans Lenz würdigte das Lebenswerk des Jubilars.

Die Direktion der Firma Hohner stellte für eine „Dr. Ernst-Hohner-Schulstiftung“ einen Betrag von DM 300 000 zur Verfügung. Der Bürgermeister Trossingens überreichte dem Jubilar einen Entwurf mit dem Modell der künftigen „Dr. Ernst-Hohner-Musikschulen“ in Trossingen. Außerdem errichtete die Firma Hohner als weitere soziale Stiftung den „Arbeiterdank“ (Hohner-Witwen- und Waisenstiftung).

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Musikerziehung und neue Musik

In der Pfingstwoche trafen sich gegen 700 Musiker und Musikerzieher in Darmstadt zur neunten Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, um in etwa fünfzehn Fachkursen und einem halben Dutzend mehrfach auf speziellere Themen gerichteten Arbeitskreisen das Generalthema der neuen Musik von den verschiedensten Seiten anzugehen. Gegen die allgemeine Perfektion und die Automation unserer Tage gilt es die schöpferischen Kräfte vor allem in der Jugend zu wecken, aufzuschließen und zu fördern. Diese Tagung erhielt jedoch schon fast den Charakter eines Kongresses, weil an jedem der sechs Tage ein allgemeingültiges Thema grundlegend behandelt wurde.

Dringliche Forderung der Gegenwart ist der „Musische Zug“ an den höheren Schulen, um auch musisch begabten Schülern durch vertiefte

musikalische Ausbildung und entsprechende Schwerpunktverteilung der einzelnen Fächer den direkten Zugang zur Musikhochschule in gleicher Weise zu ermöglichen wie zur Universität und sonstigen Hochschulen. Prof. Dietrich Stoverock wies auf die Entwicklung der letzten Jahre, in denen sich immer deutlicher die Verwissenschaftlichung der Schule herausgebildet habe, während mit der Stundenzahlverkürzung die „Musen“ immer mehr verdrängt und damit das Ansprechen von Geist und Gemüt hintangesetzt sei. Dieser *circulus vitiosus* wirke sich in den verschiedenen Altersstufen und Schulformen bereits nachteilig aus. Prof. Dr. Wilhelm Richter beleuchtete die Situation der Ausbildung künftiger Lehrer, die zumeist nur recht geringe Kenntnisse und Fähigkeiten mitbrächten. Erfreulicheres konnte Dr. Klaus Rudolphi über die Erfahrungen eines im Aufbau begriffenen musischen Zuges an einem Berliner Gymnasium berichten; er betonte nachdrücklich, daß nicht in Landschulheimen, sondern vor allem in den Großstädten, auch wegen der vielseitigeren künstlerischen Anregungen der musische Zug notwendiger sei. Von den Kindern werden allerdings durch den ständigen Wechsel zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Fächern erhöhte geistige Spannkraft und Elastizität gefordert. Beispiele aus Berlin, Hamburg und Bremen zeigten im Praktischen bereits wertvolle Ergebnisse, die den stärkeren Ausbau dieses Typs in allen Städten sehr empfehlen.

Idee und Wirklichkeit der Jugendmusikschule behandelten ihr Initiator Dr. Wilhelm Twittenhoff und Eberhard Werdin; in Diskussionen wurde auch auf die Gefahr der Oberflächlichkeit, auf allzu vereinfachende Maßnahmen hingewiesen. In den letzten Jahren hat sich die Situation auch für den Privatmusiklehrer völlig gewandelt, er aber bleibt für die spezielle Ausbildung, für die Entfaltung seelischer Kräfte in der freien Zone von Mensch zu Mensch der ruhende Gegenpol gegen allzu bequemes Hinnehmen. Die Ausführungen von Prof. Dr. Thrasybulos Georgiades über Musik und Sprache, über die Vergegenständlichung des Textes durch interpretierenden Rhythmus, wie er ihn an Schütz zeigte, schienen bedeutsam im Hinblick auf mancherlei „pädagogische“ Musik, die in diesen Tagen erklang. Prof. Dr. Erich Doflein, der nunmehrige Vorsitzende des Instituts, entwarf ein vielschichtiges Bild von Béla Bartóks universaler Persönlichkeit; Franzpeter Goebels zeigte am Mozart-

klavier klangliche Voraussetzung und Interpretationsfragen am modernen Instrument. Lebhaftes Streitgespräch gab es zwischen *Harald Genzmer*, *Wilhelm Keller* und *Wolfgang Fortner* über Gehörbildung und Theorienunterricht für die heutige Ausbildung, die nicht mehr an alten Traditionen (Fux, Riemann, Generalbaß etc.) haften bleiben dürfe. Die Hilfe des Schulfunks fand reges Interesse.

Die musikalischen Darbietungen entfernten sich, abgesehen von der Eröffnung mit J. N. Davids großartig gebauter Orchesterpartita durch das Frankfurter Hochschulorchester unter *Walter Davison* und einem Abend des *Hamann-Quartetts* (Berg, Jarnach und Bartók), häufig von der eigentlichen „neuen Musik“, sie schienen gelegentlich gar Gegenbeispiel zu sein für das, was heute kaum noch der Pädagogik dienen sollte. *Harald Genzmer* stellte mit Freiburger Studenten, die unter *Herbert Froitzheim* vortrefflich musizierten, mehrere Kompositionen zur Diskussion, die, zumeist wohl rasch gefertigte Gelegenheitsarbeiten, kaum höheren künstlerischen Ansprüchen standhalten, wozu allerdings als Maß etwa seine reizende, sehr verdichtete Komposition zu Jacques Prévert's „*Wie man einen Vogel malt*“ gelten müßte, die die Worte eines Chores zu bestätigen schien: „Warten, wenn's sein muß, jahrelang, sei ganz still!“ Schweigen wir und warten, daß auch hier langsam Musik wachsen möge von der Qualität, wie sie an den beiden letzten Abenden in Frankfurt erklang.

Aus der Vielzahl der Konzerte wird die Kirchenmusik des von *Willi Träder* geleiteten Rupenhornersingkreises (Berlin) in Erinnerung bleiben, zumal das Musizieren der Verkündigung von *Felicitas Kuckuk* und der Choralmotetten neben der bemerkenswerten technischen Ausgeglichenheit vor allem auch dem „Wort“ dieser Musik diene, wie auch die Kaufbeurer Martinsfinken *Micheelsens* Matthäuspassion und Büchters verinnerlichte Auferstehung nach *Matthäus* unter *Ludwig Hahn* durch den Ernst der Wiedergabe auch äußere Widerstände (Kongressaal und Harmonium statt Orgel!) überwand. G. A. Trumppf

Wiesbadener Konservatorium im neuen Heim

Das Wiesbadener Konservatorium wird seinen Unterricht am 1. April 1956 in das ihm von der Stadt Wiesbaden zur Verfügung gestellte Haus Bodenstedtstraße 2 / Parkstraße 16, verlegen.

Das Institut erhält damit nach dreieinhalbjähriger Unterkunft in provisorischen Räumen wieder eine feste Stätte. Vor 68 Jahren, am 1. Dezember 1888, eröffnete der „Königlich Preussische Music-Director“ *Heinrich Spangenberg* ein „Music-Paedagogium“ mit fünf Lehrkräften und 32 Schülern. Schon nach Ablauf des dritten Schuljahres betrug die Frequenz 120. 1897 wurde das Haus Wilhelmstraße 16 bezogen, das bis zu jenem 2. Februar 1945 als Unterkunft diente, der einen Teil des Gebäudes in Schutt und Asche legte. Bereits 1913, im Jahre des 25jährigen Bestehens, konnte die Anstalt auf 452 Besucher hinweisen, 45 Lehrkräfte bildeten das Kollegium. 1944 hatte das Institut trotz des Krieges eine Besucherzahl von 540 erreicht, als es seine Pforten schließen mußte.

Erst im Herbst 1948 konnte Dr. Richard Meißner, der seit 1927 an der Spitze des Institutes steht, die Leitung wieder übernehmen und versuchen, die alte Tradition mit Aufgeschlossenheit gegenüber der modernen Entwicklung in Einklang zu bringen. Das Gebäude, das der Magistrat dem Konservatorium nunmehr als Heim zugewiesen hat, wurde früher von dem berühmten Wiesbadener Augenarzt Prof. Dr. Pagenstecher bewohnt. Nach Vornahme einiger Umbauten werden ca. 16 Einzelzimmer für Unterrichtszwecke zur Verfügung stehen. Zwei große Räume dienen der Opern- und Schauspielschule sowie als Rahmen für repräsentative Veranstaltungen, die damit endlich wieder innerhalb der Mauern des Instituts stattfinden können. Der lang entbehrte Tagesraum als Aufenthaltsort für Lehrer und Schüler wird dann ebenso vorhanden sein wie das Schülerheim, das einigen Studierenden mit auswärtigem Wohnsitz eine Unterkunftsgelegenheit bieten wird.

Wechsel in der Leitung der Folkwangschule

Professor Anton Hardörfer, der seit 1943 als Nachfolger von Dr. Hermann Erpf die Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen in Essen leitete, trat wegen Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand. Sein Verdienst war es, das Institut, dessen Heim im Krieg zerstört wurde, über die Jahre nach dem Zusammenbruch hinweggerettet zu haben. In der alten Barockabtei der Essener Vorstadt Werden wurde damals neu begonnen. Lehrer und Studierende bildeten ein Schutträumkommando und richteten

eine kleine Zahl von Räumen notdürftig für den Unterricht her. Dann ging es Schritt um Schritt aufwärts mit der Konsolidierung nach außen und innen. Wenn Hardörfer nun einer jüngeren Kraft Platz macht, so darf er es in dem Gefühl der Genugtuung tun, das Seine für die Folkwangschule geleistet zu haben.

An seine Stelle rückt Professor Heinz Dressel, der bisherige Generalmusikdirektor der Stadt Freiburg. 1902 in Mainz geboren, studierte er in Köln, war Meisterschüler von Hermann Abendroth und begann seine Laufbahn in Plauen. Lübeck und Münster waren die nächsten Stationen. Dressel hat sich namentlich in Münster und Freiburg um die musikalische Bildung der Schuljugend bemüht und es dort durchgesetzt, daß die für sie eingerichteten Konzerte zu Pflichtfächern erklärt wurden.

Er hat natürlich mancherlei Pläne für die Folkwangschule, doch werden sie erst nach gründlichen Erwägungen zur Tat reifen. Er will aber vor allem die Folkwang-Idee wieder lebendig machen. Der Studierende soll in „seiner“ Abteilung eine tüchtige Spezialschulung erhalten, darüber hinaus aber auch in den beiden anderen Abteilungen hospitieren. Besonders am Herzen liegt Prof. Dressel die Erziehung des Orchestermusikernachwuchses, der er sich selbst mit allen Kräften widmen wird. Zugleich übernimmt er die Leitung der Opern- und der Kapellmeisterklassen.

Dressel hat die Hoffnung, Carl Orff für kompositorische Mitarbeit im Sinne des Folkwang-Gedankens zu gewinnen. Auch an die jüngere Komponistengeneration will er sich wenden. Die Folkwangschule soll aus der Abgeschlossenheit ihrer Werdener Zurückgezogenheit gelöst und wieder stärker in das Blickfeld der Öffentlichkeit gestellt werden. Sobald der Plan, ein Bistum Essen zu schaffen, realisiert wird, muß vermutlich das Haus in Werden geräumt werden. Für den erforderlichen Neubau müßte das neue Haus der Musikhochschule in Stuttgart mit seiner idealen Zweckbestimmtheit Muster und Vorbild sein.

Heinrich Schmidt

Von den Musikschulen

Die Austauschreise der Akademie für Musik und Theater Hannover vom 12. bis 18. Mai 1956 führte nach Saarbrücken (Saarländisches Staatskonservatorium) und Paris (Conservatoire National). Beteiligt daran waren Monica Graßmann

(Klavier), Dieter Hebecker (Violine) und Bernhard Braunholz (Violoncello), sowie vom Lehrkörper Dr. Heinrich Sievers und Reimar Dahlgrün. Aufgeführt wurden in Konzerten und im Rundfunk Werke von Mozart, Beethoven, Brahms, Strawinsky und von Knorr. Nach der überaus freundlichen Aufnahme in Saarbrücken war es in Paris ungleich schwieriger, zumal hier im Conservatoire National wenige Tage vorher eine offensichtlich ausgezeichnete Gruppe aus Jugoslawien günstige Eindrücke hinterlassen hatte. Die jungen Musiker der hannoverschen Akademie haben sich hervorragend bewährt und mit ihrem Konzert starken Beifall gefunden. Der nächste Besuch einer Abordnung des Conservatoire Paris, der u. a. Preisträger internationaler Wettbewerbe angehören werden, in Hannover ist für November dieses Jahres vorgesehen.

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltete anlässlich des Todes von Hermann Abendroth, der die Geschichte der Hochschule von 1914 bis 1934 als Direktor leitete, eine feierliche Gedenkstunde. — In einem Studiokonzert wurden Kammermusikwerke von Heinz-Albert Heindrichs, Hans Hombergen, Georg Krieger, Erwin Kuckertz und Dieter Müller aufgeführt. — Ein weiteres Studiokonzert war ausschließlich älteren und jüngeren Werken Frank Martins vorbehalten.

Die Folkwangschule der Stadt Essen setzte sich in drei Veranstaltungen für das Kammermusikschaffen von Robert Schumann ein, das mit Liedern und Instrumentalwerken vertreten war. — Für den Herbst hat die Folkwangschule mehrere Freistellen an hochtalentierten Studenten für Viola, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott zu vergeben. Interessenten wollen ihre Bewerbung an die Verwaltung der Folkwangschule Essen-Werden einsenden.

Die Frankfurter Hochschule für Musik veranstaltete gemeinsam mit der Frankfurter Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik ein Konzert mit Werken von Reinhold Finkbeiner, Elmar Seidel und Hans Zender.

Die Hochschule für Musik Berlin brachte den „Lübecker Totentanz“ von Hermann Reutter und die „Carmina Burana“ von Carl Orff zur szenischen Aufführung. Ausführende waren das Hochschulorchester, Solisten und Chor der Opernschule und der Hochschulchor. Die Werke wurden von Studenten der Dirigentenklasse (Professor Ewald Lindemann) dirigiert.

Die Abteilung Katholische Kirchenmusik der Staatlichen Hochschule für Musik *Freiburg/Br.* veranstaltete anlässlich des 40. Todestages von Max Reger ein Konzert mit Orgelwerken Regers.

Das wichtige Problem, dem Bühnennachwuchs schon während des Hochschulstudiums eine zweckmäßige, auf die Praxis hin zugeschnittene Ausbildung zu gewähren, hat die *Frankfurter Musikhochschule* in einem Abend mit szenischen Aufführungen der Opernschule aus den Klassen Prof. P. Lohmanns und E. von Stettens angepackt. Der seit zwei Semestern als Leiter des Operninstituts fungierende Bruno Vondenhoff hat selbst die textliche Überarbeitung von G. B. Bononcinis „Polifem“ besorgt. Unter den z. T. bemerkenswerten Sängerleistungen (Wilma Wessel, Richard Hörnicke, Roland-Dietrich Kunz u. a.) wies Ingrid Bjoner bereits ein beinahe bühnenreifes Talent auf. Dem jugendlichen Darstellungsdrang und der stimmlichen Charakterisierung kam die köstliche, als parodistisches Stilgemisch originell instrumentierte Oper des Tschechen B. Martinu „die Komödie auf der Brücke“ sehr zu statten. Auch das Hochschulorchester musizierte mit Präzision und beachtlicher Homogenität. Bruno Vondenhoff erklärte im Hinblick auf diese zielbewusste Arbeit: „In der Pflege der selten gehörten Form der Kammeroper kann die Opernschule neben dem Wirken der Städtischen Oper ein Kulturfaktor werden.“

Als Gegenbesuch für das Auftreten von Meisterschülern des Sternschen Konservatoriums Berlin (Leitung: Professor H. J. Moser) traten Meisterschüler des *Düsseldorfer Robert-Schumann-Konservatoriums* in Berlin auf. Im Sternschen Konservatorium boten sie Werke von Mozart, Wagner, Debussy und „Die kleine Suite für zwei Geigen“ von Joachim Blume dar.

Der Kammerchor der Staatlichen Hochschule für Musik *Stuttgart* sang unter Leitung von Hans Grischkat beim IV. Festival Culturel International der Union Nationale des Etudiants de France in Lille. Das Programm umfaßte Werke von Ockeghem, Josquin de Prés sowie die Deutsche Messe für gemischten Chor op. 42 von J. N. David und die „Catulli Carmina“ von Orff.

In der Folge der sommerlichen Konzerte und Veranstaltungen im großen Garten des Schlosses Herrenhausen führte die Jugendmusikschule *Hannover* (unter Willi Träder) zum dritten Male eine Gruppe von fünf Konzerten und Musizierstunden durch.

Im Rahmen der Tagung des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung, *Darmstadt*, führte die Arbeitsgemeinschaft Musikpädagogischer Seminare unter Leitung von Frau Katharina Liegnitz und Professor Guido Waldmann eine Arbeitstagung durch, die Fragen des Gruppenunterrichts und der musikalischen Berufsbildung gewidmet war.

In einer Feierstunde der *Kasseler Musikakademie* wurde eine Kammermusik für Viola da Gamba, Viola d'amore, Cembalo und Sopran von Richard Gress, dem Direktor der Akademie, uraufgeführt.

In einer Musikstunde der Technischen Hochschule *Karlsruhe* sang Erika Margraf, begleitet von Dr. Gerhard Nestler, Klavier, und Sepp Fackler, Klarinette, Lieder von Bartók, Weber, Seiber, Liebermann, Milhaud und Panufnik und, als Erstaufführung, 5 *Méodies sur le Poème „Les Roses“* (nach Rilke) des türkischen Komponisten Bülent Arel.

In einem öffentlichen Vortragsabend des Konservatoriums der Stadt *Duisburg* erklangen acht der „24 Fugen für zwei Violinen“ von G. Beerwald, der in Duisburg die Kammermusikklasse leitet.

*

Schwarzes Brett

Professor *Karl Marx*, Kompositionslehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart, erhielt in Würdigung seines Lebenswerkes von der Bayerischen Akademie der schönen Künste eine Ehrengabe von DM 3000.

Professor *Paul Lohmann*, der Leiter der Soloklasse Gesang der *Frankfurter Musikhochschule*, wird im August im Rahmen der Musikfestwochen *Luzern* einen Kurs für Sänger abhalten.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Musik im Rhein-Maas-Raum

Dies war der Inhalt der Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, die unter Leitung von Prof. Dr. *Karl Gustav Fellerer* in den Eifelstädtchen Schleiden und Gemünd stattfand. Unter den Referaten belgischer, niederländischer und deutscher Musikwissenschaftler verdienen einige besondere Beachtung. Die Ausführungen Prof. Dr. *Joseph Smits van Waesberghe* (Amsterdam) über „Paläographische Probleme der Choralüberlieferung im Rhein-Maas-Raum“, worin dieser den bereits im 12. Jahr-

hundert auftretenden eigenen Neumen-Typus dieses Landstrichs nachwies, ferner die Betrachtung von Prof. Dr. *Quittin* (Lüttich) über Leben und Wirken des Gilles Hayne (1590—1650), des Kanonikus und Kapellmeisters an St. Johann in Lüttich, des letzten Lütticher Musikers, der in Diensten deutscher Fürsten stand. Dr. *Haase* unternahm es, Johann Heinrich Scheibler aus Monschau (1777—1837) als einen musik-erzeugenden Industriellen mit physikalischen Interessen (Kammerton a mit 440 Doppelschwingungen, Temperierungsprobleme, Stimmverfahren) zu zeichnen. Auch erfand Scheibler das Tonometer und die Aura, ein neuartiges Instrument, auf welchem er auch u. a. in Aachen konzertierte. Prof. Dr. *Hans Klotz* (Köln) führte bei seiner Besprechung über spätbarocke Orgeln in der Eifel in Wort und Bild mehrere Meisterorgeln (Kempfen, Köln, St. Gereon, Steinfeld, Schleiden, Düren) von König vor. Der Direktor der Aachener Kirchenmusikschule, Dr. *Freistedt*, verlas einen Teil aus einer Festschrift, die im Herbst zum 75jährigen Bestehen der Anstalt erscheinen wird.

Prof. Dr. *Fellerer* betonte, die Erforschung der Musik im Rhein-Maas-Raum dürfe keine Angelegenheit der Vergangenheit bleiben, sie müsse sich in der Gegenwart fortsetzen, um Forschung und Kulturgut lebendig werden zu lassen. Zum 100. Todestag Robert Schumanns sprach Dr. *Alf* (Düsseldorf) prächtige Worte, von Sachkenntnis, Wärme und Liebe getragen. Unter dem Thema „Schumann-Pflege und -Tradition im Rheinland“ unterzog er die Vortragsfolgen der Konzerte in den bedeutendsten Musikstädten des Rheinlandes einer strengen Kritik, sowohl in der Zeit von Schumanns Wirksamkeit in Düsseldorf, als auch von 1856 bis heute.

Treffliche Ausführungen machte Dr. *Vente* (Utrecht) über den Orgelbau des 16. Jahrhunderts in Nordbrabant, wobei er die engen Beziehungen zwischen den Orgelwerken Brabants und des Rheinlands aufzeigte. *Wilhelm Stollenwerk* (Frankfurt) ließ die herrliche KÖNIG-Orgel der Schleiden Schloßkirche in Meisterwerken der letzten Jahrhunderte erklingen. Mitglieder des Collegium musicum der Kölner Universität bereiteten den Tagungsteilnehmern unter Leitung von Dr. *Drux* mit „Rheinischer Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“ — Chor- und Kammermusikwerken der Komponisten Burgh, Hagius, Rosier und de Castro — eine erlesene Feierstunde.

Heinrich Jacobs

WIRTSCHAFT UND RECHT

Ist Nebentätigkeit steuerbegünstigt?

Sind Nebeneinkünfte von Orchestermusikern aus deren von Fall zu Fall festgelegter Mitwirkung an Schallplattenaufnahmen und Rundfunkdarbietungen lohnsteuerpflichtig? oder sind sie

a) klar abgrenzbar von den Einkünften aus der Haupttätigkeit?

b) rühren Sie aus selbständiger Arbeit her?

c) sind es Einkünfte aus künstlerischer Tätigkeit? und kann sich dementsprechend der Musiker auf die Tarif-Vergünstigungen des § 34 (5) des Einkommensteuergesetzes berufen?

Der Bundesfinanzhof hat in zwei Entscheidungen vom 3. November 1955, abgedruckt im Bundessteuerblatt 1956 auf Seite 110 und 112 zu Gunsten des Musikers entschieden. Zur Entscheidung standen zwei ähnliche Fälle. In einem Fall hatte ein Posaunist und Mitglied des Philharmonischen Orchesters in x im Jahre 1951 ein Gehalt von DM 11 562.— und daneben aus seiner Mitwirkung im Rundfunk und bei Schallplattenaufnahmen DM 2 899.35 bezogen. Bei den Schallplattenaufnahmen wirkte nicht das Philharmonische Orchester als solches mit, sondern einzelne Mitglieder des Orchesters wurden zu den Aufnahmen von Fall zu Fall herangezogen. Die Verhandlungen mit dem Schallplattenunternehmen führte ein Orchestermitglied als Vertrauensmann aller Orchestermitglieder. Die Auswahl der einzelnen Orchestermitglieder wurde von Fall zu Fall je nach der Art des aufzunehmenden Konzertes vom Schallplattenunternehmen getroffen. Jedem Orchestermitglied stand es frei, die Mitwirkung abzulehnen.

Entgegen früheren Urteilen des Reichsfinanzhofs, entgegen dem Erlaß des Reichsministers der Finanzen vom 2. September 1939 und entgegen der späteren Verwaltungspraxis hat das Finanzamt entschieden, daß die Nebeneinkünfte nicht lohnsteuerpflichtig sind. Der Bundesfinanzhof hat diese Entscheidung aufrechterhalten mit etwa folgenden Gründen:

Daß die Nebeneinkünfte von den Einkünften aus der Haupttätigkeit klar abgrenzbar seien, unterliege keinem Zweifel. Es sei nicht erforderlich, daß es sich bei Haupt- und Nebentätigkeit um verschiedene Tätigkeiten handeln müsse. Nach früheren Entscheidungen des Reichsfinanzhofs sei angenommen worden, daß bei Orchester-

vereinigungen, die sich zum gemeinsamen Musizieren beim Rundfunk, in Gaststätten oder anderen Betrieben zusammentäten, die einzelnen Musiker als Arbeitnehmer des Musikbestellers zu behandeln seien. Der Bundesfinanzhof ist jedoch der Meinung, daß man einen Musiker nicht mit einem Aushilfskellner oder einer Reineinmachefrau auf dieselbe Stufe stellen könne. Im ersteren Fall liege eine feste persönliche Eingliederung in den geschäftlichen Organismus des Betriebes vor. Anders seien in der Vergangenheit nur die Solisten behandelt worden. Eine Unterscheidung zwischen Solisten und Musikern, die im Rahmen eines Klangkörpers tätig würden, sei aber sachlich nicht gerechtfertigt, weil damit eine vielfach unbegründete Minderwertung des Zusammenspiels gegenüber dem Einzelspiel verknüpft wäre. Sie würde auch gerade auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zu Abgrenzungsschwierigkeiten führen.

Weiter könne es nicht entscheidend sein, daß Orchesterdarbietungen von einem besonderen nicht-mitspielenden Dirigenten geleitet würden. Diese durch das Wesen des Werks bedingte Leitung und die damit notwendig verknüpfte Unterordnung der anderen Mitwirkenden liege nicht auf arbeitsrechtlichem, sondern auf rein musikalischem Gebiet. Sie sei von der wirtschaftlichen Frage einer Eingliederung aller Mitwirkenden einschließlich des Dirigenten in den Organismus des Musikbestellers zu trennen. Die Sache würde dann anders liegen, wenn die Leitung des Philharmonischen Orchesters selbst einen Darbietungsvertrag eingegangen wäre und das betreffende Mitglied des Orchesters im Rahmen seines Angestelltenverhältnisses zur Stadt x an der Darbietung mitgewirkt hätte. Dann aber läge kein Arbeitsverhältnis zu dem Musikbestellenden Unternehmen vor, sondern eine zusammengesetzte, unselbständige Arbeitsleistung gegenüber der Stadt x, und das Entgelt wäre zusätzlicher, vom Arbeitgeber geschuldeter Arbeitslohn.

Persönliche Abhängigkeit setze grundsätzlich eine gewisse Mindestdauer der Abhängigkeit voraus. Wirtschaftlich sei die von Fall zu Fall zwischen Schallplatten- und Rundfunkunternehmen vereinbarte Darbietung von Kompositionen, auch wenn sie im Werk oder der Art nach bestimmt wäre, dem Konzertieren von Fall zu Fall bei wechselnden Auftraggebern am ehesten vergleichbar. Die Eingliederung sei nur vorübergehend, entweder nur von der brauchbaren Wie-

dergabe eines oder mehrerer Werke abhängig oder auf bestimmte, aber kurze Zeit beschränkt. Auch der Umstand, daß die jeweilige Darbietung als eine solche der Philharmoniker bezeichnet würde, und demgemäß die Mitwirkung bei Rundfunk- und Schallplattendarbietung wenigstens in der Regel nur für Musiker in Frage gekommen sei, die Angehörige des Philharmonischen Orchesters und als solche Arbeitnehmer gewesen wären, sei nicht geeignet, das Vertragsverhältnis zwischen dem Rundfunk bzw. dem Schallplattenunternehmen und dem Musiker ebenfalls zu einem Angestelltenverhältnis zu stempeln. Die Mitgliedschaft beim Philharmonischen Orchester sei Regelvoraussetzung für die Mitwirkung bei Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen. Indessen seien Arbeitgeber und Musikbesteller hier verschiedene Personen.

Eine künstlerische Tätigkeit liege nach der ständigen Rechtssprechung des Senats nur dann vor, wenn das Geschaffene (die Darbietung) ein Kunstwerk sei. Es könne dahingestellt bleiben, ob dies bei Darbietung bloßer Unterhaltungs- oder Tanzmusik wie sie, speziell im zweiten Fall in Betracht komme, grundsätzlich zu bejahen sei, auch wenn die Güte der Darbietung auf künstlerischer Höhe liege. Die Frage sei jedenfalls zu bejahen bei Darbietungen im Rundfunk und für die Herstellung von Schallplatten, weil in diesen Fällen eine ausreichende Gewähr dafür geboten sein dürfte, daß nur künstlerisch gereifte Schöpfungen der Allgemeinheit als Hörer bzw. Käufer dargeboten werden sollten. Hier komme infolgedessen die gewerbliche Natur, die dem Aufspielen zum Tanz, aber auch der Tätigkeit von Unterhaltungskapellen anhafte, nicht zum Zuge.

Der Senat hat deshalb in beiden Fällen die Nebentätigkeit der Musiker, deren Einkünfte von denen der Haupttätigkeit klar abgrenzbar seien, als selbständige und künstlerische Tätigkeit im Sinne des § 18 Abs. 1 Ziff. 1 des Einkommensteuergesetzes angesehen.

-tz

MISZELLEN

Das Clemens Krauss-Archiv
in Wien

Der so plötzliche Tod des großen Wiener Dirigenten Clemens Krauss legte mir als langjährigem Freund und Verehrer seiner Kunst förmlich die Verpflichtung auf, mit den Hilfsmitteln der modernen Technik den Versuch zu wagen, möglichst viel von der Lebensarbeit dieses Meisters

des Taktstocks der Nachwelt zu bewahren, sowohl für die weltweite Gemeinde seiner Verehrer, als insbesondere auch — und hierin ganz in seinem Sinne! — für die Lernenden und Nachstrebenden in seinem Berufe. So entstand das „Clemens Krauss-Archiv“, das heute dank der einsichtsvollen und großzügigsten Förderung und Unterstützung, die es von allen Seiten erfährt, noch ständig im Wachsen begriffen ist.

Das Archiv bewahrt, angefangen von Kinder- und Jugendbildern bis zu den letzten Aufnahmen des Künstlers, eine sehr große Zahl von Photos, darunter auch viele, die Krauss dirigierend zeigen. Eine besondere Kostbarkeit ist ein Tonfilmstreifen, der ihn, mit den Wiener Philharmonikern die Dritte Leonorenouvertüre dirigierend, für die Nachwelt in seiner charakteristischen Bewegungskunst überliefert.

Eine reiche Sammlung von Kritiken und Zeitungsausschnitten spiegelt getreulich den Widerhall seines Wirkens vom ersten Tage seines Auftretens bis zu den Nekrologen der Weltpresse. Briefe, Skizzen zu kleineren literarischen Arbeiten und Vorträgen, aufschlußreiche Exposés über Prinzipien moderner Theaterleitung sowie mehrere Fassungen des „Capriccio“-Textbuchs für Richard Strauss bereichern unsere Kenntnis des vielseitigen Mannes und Bühnen-Organisators. Auch die genauen Aufzeichnungen, die der Künstler selbst lückenlos geführt hat, sind vorhanden!

Die ersten Schallplatten stammen aus der Wiener Direktionszeit (1929–1934), sind mit den Wiener Philharmonikern aufgenommen und bereits von hoher klanglicher Qualität. Die Langspielplatte nach dem Kriege, stellt sie technisch natürlich in den Schatten, und es ist ein Glück, daß Krauss noch viele solche Aufnahmen dirigiert hat. Jede Diskographie enthält diese Titel, die das Archiv komplett besitzt, während an der Ergänzung der alten 78-cm-Aufnahmen unablässig gearbeitet wird. Es durfte aber in diesem Falle überhaupt nicht bei der „Handels“-Platte stehen geblieben werden, sondern es galt, die rechtlichen Voraussetzungen zu schaffen, um eine große Fülle von Musik, von Clemens Krauss dirigiert, zu erhalten und im Archiv zu konzentrieren, die nur auf „Tonbändern“ fixiert ist. Hierzu gehören aber nicht nur ein Interview mit dem Verewigten, wodurch seine Stimme überliefert wird, sondern die Trauerfeiern in Mexico-City, Wien und Ehrwald (Tirol), und neben Symphonien, Oratorien,

usw. nicht weniger als zwölf komplette Opernwerke! Sie alle zeugen von dem großen Interpreten, wie er die Meisterwerke von Mozart, Haydn und Beethoven bis zu Wagner, Richard Strauss und den französischen Impressionisten lebendig zu machen verstanden hat.

Wenn Krauss auch das letzte Geheimnis seiner Meisterschaft mit ins Grab genommen hat, für uns ist so noch immer ungeheuer viel Schönes und Vorbildliches erhalten geblieben. Dem Lernenden aber, wie dem Anhänger höchster Kunst soll das „Clemens Krauss-Archiv“ dienen! Es befindet sich: Wien III, Reisnerstraße 9.

Götz Klaus

Besuch im Tschaikowski-Haus

Fährt man mit dem Nachtexpress von Leningrad nach Moskau, so kann man etwa 90 Kilometer vor der sowjetischen Hauptstadt erleben, daß ein freundlicher Weggenosse in den dämmernden Morgen hinauszeigt und sagt: „Da drüben, in diesem Haus, hat der große Peter Tschaikowski zuletzt gelebt!“. Dicht an der Bahnlinie liegt das schlichte Blockhaus mit der gemütlichen Altane, das der russische Meister im Mai 1892 am äußersten Ende des Städtchens Klin bezog. Schon vorher hatte er diese liebliche Gegend als Heimat gewählt und mehrfach die Wohnung gewechselt. In seinem letzten Heim fühlte er sich, wie wir wissen, besonders wohl. Hier entstanden jene Schöpfungen, mit denen er von der Welt Abschied nehmen sollte: seine einaktige Oper „Jolanthe“ und vor allem seine berühmte „Pathétique“.

Als wir bei bittrem Frost hinaus nach Klin fuhren, dachten wir eine Art Entdeckungsreise anzutreten. Doch zeigte sich, daß das so abseits gelegene Tschaikowski-Haus an diesem Wochentag starken Besuch aufwies: Menschen aus Stadt und Land, Fremde, Studenten, Soldaten, offenbar eine geschlossene Einheit, die man hierher geführt hat. Von der Großnichte des Komponisten, einer älteren, lebenswürdigen, geistig sehr regen Dame, herzlich begrüßt, standen wir in der Altane zunächst vor der Tür, deren Namensschild noch heute den Gast wissen läßt, daß der vielbeschäftigte Hausherr nur nachmittags zwischen 3 und 4 Uhr zu sprechen ist . . .

Dies Haus, in dem Tschaikowski die letzten Monate vor seinem tragischen Tod in Petersburg, zehn Tage nach der Uraufführung seiner Sechsten Sinfonie, lebte und schuf, ist heute als Tschai-

kowski-Museum eingerichtet. Die Welt hat es seinem Bruder Modest zu danken, daß er diese Gedenkstätte unverändert erhalten hat: im Gegensatz zu so manchem Haus, das der Erinnerung unsrer Großen gilt, ist hier wirklich alles so geblieben, wie es zu Lebzeiten war. Die Räume in der ursprünglichen Anordnung, mit dem etwas verstaubten Mobilar dieser Zeit, mit Plüsch und schweren Vorhängen — nur die wertvollsten Autographen wurden aus Sicherheitsgründen ins Staatliche Archiv nach Moskau gebracht.

Wir durchschreiten die mit Sorgfalt eingerichteten Zimmer des Erdgeschosses und ersten Stocks, das Musik- und Eßzimmer. Wo hat Tschaikowski gearbeitet? Nicht an einem schweren, repräsentablen Diplomatenschreibtisch, wie man ihn in den vorderen Räumen findet, sondern an einem ganz einfachen Holztisch in seinem Schlafzimmer, rechts vom Bett am Fenster. Nichts, was den Komponierenden hier ablenken konnte; es sei denn die Blumen im Garten — die Werkstatt eines großen Musikers, der keine persönliche „Zutat“, keine theatralische „Atmosphäre“ für sein Schaffen benötigte. Allein die Nähe jener großen Meister, die er Zeit seines Lebens verehrte, war ihm in diesen Stunden leidenschaftlicher schöpferischer Arbeit lieb. An der Wand sehen wir in guter symmetrischer Anordnung: Bach, Händel, Mozart, Schubert, Schumann, Wagner, Rubinstein und in der Mitte in größerem Format ein Beethoven-Porträt.

Wie aufschlußreich, hier in Klin dies Zeugnis ehrlicher Bewunderung der Meister deutscher Klassik und Romantik (mit Rubinstein als einziger Ausnahme) anzutreffen! Er, der sich selbst als „Realist und wurzelechter Russe“ bezeichnete, der durchdrungen war von den Melodien und Rhythmen der russischen Volksmusik — er fühlte sich tief der deutschen Musik verbunden. Auch sonst beherbergen die (teilweise als Museum ausgestalteten) Räume viele Dinge, die von Tschaikowskis engen Beziehungen zur deutschen Musikkultur zeugen. Die Züge des großen Tschaikowski-Interpreten Artur Nikisch bleiben haften. Unter den Erinnerungsstücken, auf die der Meister besonderen Wert legte, entdeckte man einen Taktstock, den früher einmal Schumann besessen haben soll; Tschaikowski ließ ihn in Silber fassen. Ob wir noch einen Blick in die Skizzen des letzten Dokumentes dieses Musikerlebens, der „Sechsten“, werfen wollen? Wir halten die Blätter in den

Händen, wir spüren die Kraft geschichtlicher Symbole, wenn wir das mit flüchtiger und doch lesbarer Handschrift aufgezeichnete Particell der vier Sätze vor Augen halten. Der Ablauf der Sätze ist hier schon in jeder Einzelheit festgelegt; selbst instrumentationstechnische Hinweise sind bei diesen Skizzen in reichem Maße vorhanden. Musik dieser impulsiven Art ist in der Tat nur als Ergebnis eines elementar sich äussernden Schaffensprozesses denkbar. Bei den Skizzenblättern des Finales, dieses heroischen Lieds von Abschied und langsamem Verlöschen, tut sich eine Menschenlandschaft von gewaltiger Zerrissenheit auf — die Noten scheinen über die fünf Linien geworfen, geschleudert. Aber bei den letzten tragisch besänftigenden Takten werden die Zeichen wieder ruhiger. „Gelobt sei der Herr“ hat Tschaikowski unter den Schlußakkord geschrieben. Dies ist die Handschrift des Meisters, der wohl am meisten für die Weltgeltung der russischen Musik vollbracht hat — hier von Klin aus.
Ernst Krause

Jugendsingen in Bayern

Zum zweitenmal hatte der Bayerische Jugendring nach mehrjähriger Pause wieder alle Singkreise, Chöre und sangesfreudigen Jugendgruppen zu einem offenen Singen aufgerufen, das lebhaftes Echo fand. Zwar war die Beteiligung — auffälligerweise traten diesmal die Schulen mehr in den Hintergrund — schwächer als 1952, doch zeigte fast durchwegs erfreuliches Niveau, was die etwa 6000 jugendlichen Sänger darboten; der Widerhall, den ihr Singen in der breiten Öffentlichkeit fand, war entsprechend lebhaft. Alles haben sie dabei gesungen, angefangen vom polyphonen a-cappella-Satz des Hochbarock bis zur einstimmigen Volksweise, nicht zu vergessen die schlichten Chöre oder landschaftsgebundenen Lieder unserer Tage. Gelegentlich wurden sie freilich auch mit Aufgaben betraut, denen sie technisch kaum gewachsen waren; geschmacklichen Entgleisungen begegnete man jedoch zum Glück seltener.

Unter gleich erfreulichem Zeichen stand auch eine umfassende Arbeitstagung, zu der sich abschließend mehr als 300 Singeleiter und Juroren in Regensburg trafen. Sie tauschten in Kursen und Arbeitsgemeinschaften manche Erfahrung aus, hielten kritische Rückschau ab und empfingen vielerlei neue Anregungen für ihr eigenes Wirken. Daß dies alles nicht bloße Theorie blieb, dafür sorgte unermüdlich Hellmuth Seidler mit einem Stab berufener Fachleute, Schulmusiker und Kom-

ponisten — unter ihnen Toni Grad und Alfred von Beckerath, um nur einige zu nennen. Eindrucksvolle Vorführungen verdankte man auch den Regensburger Domspatzen, dem „Joseph-Haydn“-Singkreis aus München, den Kaufbeurer Martinsfinken oder der Coburger Medau-Schule mit ihren Leitern — aber letztlich blieb vom gemeinsamen Singen, Tanzen oder Musizieren keiner der Teilnehmer ausgeschlossen. Dr. Eugen Polz (Präsident des Bayer. Jugendringes) gab zum Schluß die Gründung einer Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendmusik in Bayern bekannt.

Jürgen Völckers

30 Jahre „Offenes Singen“

Am 11. Juni 1926, vor 30 Jahren, hielt Fritz Jöde in der Berliner Volksmusikschule der Musikantengilde die erste „Offene Singstunde“. Damit ist eine Grundform musikalischer Fei-
gestaltung geschaffen worden, die bis heute bestimmend für die gesamte Arbeit in der Jugend- und Volksmusik geblieben ist, und zwar nicht nur in Deutschland, sondern weit über seine Grenzen hinaus. Alle Wege der Jugend- und Volksmusikbildung sind in diesen 30 Jahren von der Grundform des „Offenen Singens“ ausgegangen, und immer, wenn es schien, als ob der Boden verlassen werden sollte, auf dem die Jugendmusikpflege stand, war Jöde der Mahner, der wieder zur Wurzel der ursprünglichen Idee zurückführte.

So ist es fast symbolhaft, daß er in diesem Jahr, als festliche Bestätigung der Richtigkeit seines Weges, vom Internationalen Institut für Jugend- und Volksmusik Trossingen aus am 11. Juni 1956 eine „Offene Singstunde“ mit Lehrern und Studenten des Pädagogischen Instituts in Schwäbisch-Gmünd durchführte. Denn nach wie vor verkörpern uns Person und Werk Fritz Jödes, die Erhaltung echter jugend- und volksmusikalischer Ziele, und das „Offene Singen“ ist dabei die einigende Form in der Vielfalt heutiger Bestrebungen auf diesem Gebiet.

Händel-Festakt Hamburg

Anlaßlich der Gründung einer internationalen Georg Friedrich-Händel-Gesellschaft und des Erscheinens einer neuen, gesamtdeutschen Händel-Ausgabe veranstalten die Hansestadt Hamburg und der Norddeutsche Rundfunk vom 14. bis 16. September 1956, unmittelbar vor dem Internatio-

nalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Hamburg einen Händel-Festakt.

Hamburg ist neben Halle a. d. Saale, der Geburtsstadt Händels, die einzige deutsche Stadt, die sich Händelstadt nennen kann. Von Hamburg ging auch durch die beispiellose Händel-Hingabe Friedrich Chrysanders die erste große Händel-Gesamtausgabe in die Welt. Die Hamburger Staatsoper beteiligt sich an dem Festakt mit der Aufführung von Georg Friedrich Händels letzter und reichster Oper „Deidamia“ („Achill unter den Mädchen“), der Fernsehfunk mit der ersten Oper Händels „Il Pastor Fido“, die als Marionettenspiel wieder gegeben wird; der Norddeutsche Rundfunk bringt unter Leitung von GMD Horst Tanu Margraf, Halle, einen Querschnitt durch die in Halle mit größtem Erfolg aufgeführte Oper „Radamisto“ und im Rahmen des eigentlichen Festakts Musik aus der Oper „Ezio“. Persönlichkeiten aus vielen Ländern, Deutsche aus Ost und West, bekennen sich mit der Verehrung dieses Komponisten deutscher Herkunft, der insbesondere im englisch sprechenden Teil der Welt größte Hochachtung genießt, zu der Aufgabe, das Werk Georg Friedrich Händels neu zu erschließen und zu pflegen. Erfreulicherweise gibt auch bereits das Erscheinen mehrerer Bände der neuen Händel-Ausgabe, die zur Unterscheidung und als Hinweis auf die Geburtsstadt „Hallische Händel-Ausgabe“ heißt, den zweiten Anlaß zu einer Feierstunde. Im Rahmen des Festaktes sprechen der Nestor der deutschen Musikwissenschaft, Professor Dr. Max Schneider, Halle, Professor Dr. Jack Westrup, Oxford, im Namen des Landes, in dem Händel seine Wahlheimat und sein Hauptwirkungsfeld fand, Professor Dr. Jens Peter Larsen, Kopenhagen, und der Verleger Dr. Karl Vötterle. Näheres über die Teilnahme durch die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft. Geschäftsstelle für die Bundesrepublik: Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

VOM MUSIKALIENMARKT

Neue Beethovenerstdrucke

Dem unermüdlich nach Beethovens Spuren forschenden Winterthurer Musikschritsteller Willy Heß ist es zu danken, daß vor kurzem vier Erstdrucke von bisher ungedruckten oder nur in entstellender Form bekanntgewordenen Werken des Meisters erschienen sind. Es handelt sich um zwölf Orchestermenuette vom Jahre 1799 — Ur-

aufführung durch Viktor Desarzens im Radio Lausanne am 8. März — und um 3 Fugen mit Vorspielen für Streichinstrumente (Nagels Verlag Kassel).

Die zwölf Menuette, deren drittes, neuntes und elftes Stück in Partitur vorhanden waren, während von den übrigen nur alte geschriebene Stimmen vorlagen, waren für die, jährlich in Wien stattfindenden Künstlerbälle komponiert und bilden eine reizvolle Spielmusik. Sie wurden 1872 vom Archivar des Künstler-Pensionsinstitutes in Wien, Ritter A. von Perger, im Archiv des Instituts gefunden und der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben. Die Menuette ergänzen die in der Leipziger Gesamtausgabe der Werke Beethovens veröffentlichte Tanz-Musik, und es scheint nach den Forschungsarbeiten des Herausgebers ausgeschlossen, daß sie je gespielt worden sind, denn die Stimmen waren voller Fehler und Ungenauigkeiten, die bei einer Aufführung mit Sicherheit korrigiert worden wären. Bei der Herausgabe dieser Tänze im Jahre 1903 und 1906 durch den französischen Musikforscher Chantavoine handelte es sich um entstellende Veränderungen in der Struktur der Kompositionen und es ist daher zu begrüßen, daß Willy Heß die sämtlichen vorhandenen Vorlagen aufs Gewissenhafteste verglichen und somit die neue Ausgabe kritisch ausgeführt hat.

Die drei Streicherfugen: Vorspiel und Fuge alla ottava in F-dur für Streichquartett, Vorspiel und einfache Fuge in e-moll für Streichtrio, Vorspiel und Fuge alla decima in C-dur für Streichquartett, mögen um das Jahr 1795 während der Studienzeit Beethovens bei dem großen Kontrapunktiker Albrechtsberger entstanden sein. Willy Heß hat sie bei seinen Forschungsarbeiten in Wien ausfindig gemacht, und sie sind bis heute noch nie im Zusammenhang gedruckt worden. Ignaz Ritter von Seyfried hat in seinen „Beethovens Studien“ verschiedene Sätze erstmals abgedruckt, doch sind diese Ausgaben infolge der Änderungen Seyfrieds am Notentext wertlos. A. Pochon hat 1926 bei C. Fischer in New York, ausgehend von den unrichtigen Notentexten Seyfrieds zwei praktische Ausgaben herausgegeben. In „Three fugues“ (Drei Fugen) vereinigt er die F-dur-Fuge, C-dur-Fuge und F-dur-Vorspiel zu einem Zyklus, der mit Beethoven so viel wie nichts mehr gemein hat. Die C-dur-Fuge ist von den drei Werken das Bedeutendste, ihr Vorspiel war bis heute unbekannt und ist zum erstenmal gedruckt.

Olly Rothenfelder

DAS NEUE BUCH

Neue Straussiana

Die 1955, drei Jahre nach dem Erscheinen der ersten Auflage der Gesamtausgabe des Briefwechsels zwischen Richard Strauß und Hugo von Hofmannsthal (herausgegeben von Willi Schuh, im Atlantis-Verlag, Zürich) notwendig gewordene Neuauflage hat zwar das lebhafteste Interesse weiterer Kreise an dieser wichtigen Korrespondenz erwiesen; die neun zum Teil sehr bedeutsamen neuen Stücke, die die Sammlung enthielt, haben aber meines Wissens bis jetzt kaum eingehendere Beachtung gefunden. Deshalb erscheint ein neuer Hinweis auf die belangreichsten neuen Partien hier wohl zweckmäßig und zeitgemäß.

Als deren erste ist der Brief anzusehen, den Hofmannsthal am 11. Juni 1916 an Strauß schrieb, dann aber nicht abschickte, weil er ihn als „finster und ungut“ empfand und seinen Inhalt kurz nachher in mündlicher Aussprache vorbringen konnte. Er knüpft an einen längst bekannten Brief von Strauß (vom 5. Juni 1916) an, in dem dieser von seinem „großen Talent zur Operette“ sprach, sich zum „Offenbach des 20. Jahrhunderts“ berufen fühlte und von seinem Librettisten eine aus den Erlebnissen und Gestalten des Ersten Weltkriegs abgeleitete „politisch-satirische Parodie schärfsten Stiles“ forderte. In dem nun zum Vorschein gekommenen Entwurf seiner Antwort setzt Hofmannsthal dem von Strauß sehr schneidend geäußerten Drang zur Operette einige Zweifel entgegen, die er hauptsächlich durch die folgenden sehr herben Anmerkungen zum „Rosenkavalier“ stützt: „Also z. B. ist der burleske Chor der Faninalschen Dienerschaft im II. Akt nur geschaffen, eben burlesk, d. h. im durchsichtigen Offenbachschen Stil heruntergeschnattert zu werden, — Sie haben ihn mit dicker Musik ganz zugedeckt und damit die Intention des Textes, gerade das Operettenhafte, das gewollt war, ganz zunichte gemacht. Der Spaß an dieser Stelle existiert einfach nicht mehr, gerade das, was bei einem Offenbach als Charge, als Spaß reizend herausgekommen wäre. Ähnlich am Schluß von Akt I. Die Lakaien mit ihren böhmisch-deutschen kurzen Meldungen, einer nach dem anderen, woraus Sie eine Art Jägerchor gemacht haben, der dort immer ganz fürchterlich ist. — Ebenso völlig verfehlt gegen den Stil des Ganzen finde ich im III. Akt den Abgang des Barons. Verzeihen Sie, daß ich das Alles sage, es ist Ihr Brief, der mich dazu bringt, mit dem Loswollen auf etwas Neues,

wovon äußerst zweifelhaft ist, ob ich das Talent habe, es wirklich zu lösen (so, daß die Lösung bestehen kann, nicht ein Dreck ist, der im Moment für Gold genommen wird) — und dann aber auch zweifelhaft ist, ob Sie den reinen und scharfen Stilwillen hätten, es wirklich durchzuführen.“ — Als stilistisch ideale Lösung stellt Hofmannsthal dann die Begleitmusik hin, die Strauß zum „Bourgeois Gentilhomme“ komponierte, und schließt endlich einige sehr interessante Bemerkungen über die Bearbeitung von Molières „Lästigen“ an, die er kurz vorher für Max Reinhard unternommen hatte.

Um Stilfragen bei der Molière-Komposition (Erweiterung der Musik zum „Bürger als Edelmann“) geht es hauptsächlich in einem langen Brief, den Hofmannsthal am 16. Juni 1917 an Strauß schrieb, in dem er auch in vielen Einzelheiten einen eminent praktischen Theatersinn bewies. Prinzipiell am wichtigsten ist aber die folgende Stelle: „Eine Molièresche Sprechkomödie, in welche Musikstücke eingefügt sind, von welchen Musikstücken etwa 6—8 von ausgezeichnetem Wert schon vorliegen und noch etwa 5—6 in dem gleichen von Ihnen geschaffenen und nun schon einmal fixierten Stil hinzuzufügen sind. Es handelt sich um ein einmaliges Genre, weder Singspiel noch Operette, sondern um ein Genre für sich, das aber in den schon bestehenden eineinhalb Akten klar und deutlich vorgezeichnet ist. Dieses Genre lasse ich mir nicht verwirren, es nicht zur Operette hinüberbiegen, und alle Ihre Vorschläge gehen auf Verwirrung und Vermischung des Genres aus. Hier aber bleibe ich bei der Stange, denn Sie sind in vielen künstlerischen Gaben und Kräften mir überlegen, Stilgefühl aber habe ich mehr und eine größere Sicherheit des Geschmacks, das hervorzubringen, was zwar im Moment nicht ganz dem Geschmack der Masse gemäß ist, aber eine gewisse Dauer verbürgt.“ Eine weitere bisher unbekannte Korrespondenz (mit einem großen, bekenntnishaften Brief von Richard Strauß vom 5. August 1918) handelt von der Berufung von Strauß zum Direktor der Wiener Staatsoper, die dann im Mai 1919 verwirklicht wurde. Den Bedenken, die Hofmannsthal zu seiner Berliner Tätigkeit geäußert hat, setzt Strauß entgegen: „So hören Sie denn, daß es seit dreißig Jahren mein innigster Wunsch war, die wirkliche künstlerische Oberleitung eines großen Hofoperentheaters zu bekommen. Es blieb mir versagt: sei es, daß ich stets als das Gegenteil des so sehr beliebten Routiniers galt,

sei es, daß man mir als einer allzu selbständigen künstlerischen Persönlichkeit, als Komponisten von Ruf nicht das genügende Interesse eines rein Reproduzierenden für den Durchschnittsbetrieb des Theaters mit seinen Alltagsbedürfnissen zu traute. So bin ich denn in zwanzigjähriger Tätigkeit in Berlin, bei dem durchaus selbstherrlichen und jedem Einfluß unzugänglichen Grafen Hülsen mich schließlich jedes Versuches auf die Leitung des Instituts mit einzuwirken begebend, das geworden, als was Sie mich heute so streng beurteilen. Was mich in Berlin noch hält, ist die Pflicht, meinen eigenen Werken am ersten Kunstinstitute Deutschlands die liebevolle Hand des Vaters nicht zu entziehen, die Freude an einem prachtvoll disziplinierten, auf mich vollständig eingespielten Orchester, mit welchem arbeitend ich als Komponist in steter Fühlung Antäus gleich mit meinem Instrumente neue Anregungen sammle. Voilà tout.“

Zwei Briefe Hofmannsthals (vom 27. Oktober 1927 und 23. November 1928) bringen interessante, bisher unbekannte Einzelheiten zur Besetzung der Titelrolle der „Ägyptischen Helena“ bei der Dresdner Uraufführung und der Wiener Premiere. Ausführliche Bemerkungen zum letzten Libretto, das Hofmannsthal für Strauß schuf — zur „Arabella“ — enthält das letzte der neuen Stücke, einen zwischen dem 19. und 28. November 1928 geschriebenen Brief Hofmannsthals, der eine scharfe Selbstkritik des Dichters zum Text des „Rosenkavalier“ umfaßt und den entschiedenen Willen kundgibt, aus den dabei gemachten Erfahrungen für „Arabella“ die Konsequenzen zu ziehen.

Willi Reich

*

Der vor wenigen Jahren veröffentlichte Briefwechsel zwischen Richard Strauß und seinem bedeutendsten Librettisten Hugo von Hofmannsthal wurde zu recht als ein unvergleichliches Kulturdokument aufgenommen; nie zuvor hatte man einem großen Opernkomponisten so intim „über die Schulter blicken“, den Entstehungsprozeß von Meisterwerken in allen Phasen beobachten können. Jetzt setzt die Veröffentlichung des Briefwechsels Richard Strauß — Joseph Gregor (Otto Müller Verlag Salzburg) die faszinierende Chronik fort; sie umfaßt die letzte Schaffensperiode Richard Straußens bis zu seinem Tod. Hofmannsthal war 1929 gestorben. Der Zusammenarbeit mit Stefan Zweig, der ihm das Textbuch zur „Schweigsamen Frau“ schrieb,

setzte das Hitler-Regime ein Ende, so tapfer auch Strauß seinen Mitarbeiter verteidigte. An dessen Stelle trat 1934 der Wiener Kulturhistoriker Dr. Joseph Gregor, ein Mann von hoher Bildung und ein ergebener Verehrer des Komponisten. Gregor ist der Verfasser der Textbücher zum „Friedenstag“, zur „Daphne“ und zur „Liebe der Danae“, also des gesamten Alters-Opernwerkes Richard Straußens — mit Ausnahme des „Capriccio“, an dem er noch im Anfangsstadium mitarbeitete.

Strauß lebte in Garmisch, Gregor in Wien. Dieser räumlichen Entfernung verdanken wir die schriftliche Niederlegung des Ringens um die Werkgestalt, von der vagen Ur-Idee bis zum letzten Doppelstrich der Partitur. Man weiß schon aus der Korrespondenz mit Hofmannsthal, daß Textdichter für Richard Strauß zu sein eine ebenso große Ehre wie Geduldsprobe bedeutete. Der Komponist begnügte sich ja beileibe nicht mit der Entgegennahme von zu vertonenden Versen. Im Grunde ist der Mit-Librettist — nur die Formulierung überläßt er dem Dichter; seiner Phantasie sind manche der originellsten Szenen entsprungen, so die Verwandlung der Daphne in einen Baum.

Strauß ist schwer zufriedenzustellen; er ist sich seiner überlegenen Theatererfahrung gegenüber dem Librettisten-Anfänger Gregor bewußt, und in seiner Kritik legt er die Worte nicht auf die Goldwaage. Als er einmal von „schlecht imitiertem Homer-Jargon“ spricht, beklagt sich Gregor, das habe ihn „aber schon sehr geschmerzt“. Zu ähnlichen Krisen wie mit Hofmannsthal kommt es jedoch nicht. Gregor kennt ja die Güte seines großen Freundes, der der „rohen, brutalen Kritik“, wie sie ihm im Interesse des Werkes notwendig erscheint, freigiebige Pflasterchen des Lobes folgen läßt.

Aus Strauß spricht immer die Stimme des Praktikers, des wirkungssicheren Theatralikers. Vom Entwurf einer Semiramis-Oper nimmt er schließlich Abstand, weil sie seiner Meinung nach keine „handfeste große Oper“ ergäbe. „Handlung und Rollen! Keine Gedanken! Keine Dichtung! Theater!“ fordert er einmal drastisch von seinem Dichter, und bei der Arbeit an der „Danae“ rät er von „Versegeklingel“ und „Poeterei“ ab und vermißt „das Wichtigste: die Sopranarie für die Primadonna und die Tenorarie für den Midas“. Überhaupt schwebte ihm die „Liebe der Danae“ ursprünglich als „zartes, leicht ironisches Singspiel“ vor, und als dann, entgegen dem Hof-

mannsthalischen Ur-Szenarium, doch eine schwere große Oper daraus wurde, regt er an, den Jupiter zu „entwotanisieren“ (wozu es aber schließlich doch nicht kam — nicht allein durch die Schuld Gregors). Nur mit Ergriffenheit kann man die ahnungsvollen und resignierten Zeilen lesen, die Strauß 1941 schrieb: „Wie heute die Weltlage ist, dürfte ‚Danae‘ also wohl mein ‚oeuvre posthume‘ werden.“

Dem bedeutenden Briefentwurf vom 4. Februar 1945 verdanken wir eines der schönsten künstlerischen Bekenntnisse Richard Straußens, das künstlerische Testament des 81jährigen Meisters: wunderbar hellsehtig, wenn er von seiner Bewunderung für Wagner und Beethoven spricht, wenn er Mozarts Melodien als den „höchsten Gipfel menschlicher Phantasie und Seelenreinheit“ analysiert. Wo er nicht liebte, war er allerdings blind. Sonst hätte er nicht — an anderer Stelle — vorschlagen können, die ersten 15 Opern des „braven Verdi“ nur noch als — Potpourris aufzuführen.

Die 350 Briefe (205 von Strauß, 140 von Gregor) hat im Auftrag der Wiener Philharmoniker Roland Tenschert sachkundig herausgegeben. Es sind, über den unschätzbaren musikhistorischen und kulturgeschichtlichen Wert hinaus, Dokumente nobler Zusammenarbeit zweier Geister, die, über die schöpferischen Rangunterschiede hinweg, der gemeinsame Glaube an den hohen Sinn des Kunstwerkes Oper verband.

Kurt Honolka

Die Stimmbildungslehre des Dr. J. Nadolowitsch

Als Ergebnis einer fünfzigjährigen Praxis als Sänger und Stimmbildner einerseits, als Niederschlag medizinischer Studien und atemtherapeutischer Behandlung andererseits legt Dr. Jean Nadolowitsch¹ ein kleines Bändchen vor, das im Verlag Hülshagen & Griehl in Hamburg erschienen ist. Seine Entstehung verdankt es Günther Baum, der nach dem Stenogramm der weithin bekannt gewordenen Donnerstag-Vorträge des Meisters der Neuerscheinung redaktionell die Form gegeben hat.

Nach einer Darlegung der physiologischen Grundlagen, die Nadolowitsch — besonders in der Behandlung der verschiedenen Atemstellungen und der Resonanzierungsmöglichkeiten — bereits

¹ Vgl. hierzu auch Musica 1955 H. 10, S. 502.

vor Jahrzehnten konzipiert hat, erfährt man einige der besonderen Kunstgriffe des erfahrenen Stimmbildners, so z. B. den Vorgang des Deckens bei Intervallsprüngen, die Resonanzierung für den höchsten Vokalformanten, der zugleich Aufhellung und Tragfähigkeit gibt — was neuerdings von der elektroakustischen Wissenschaft bestätigt werden konnte. Weiterhin findet man in einer

Tabelle die Aufstellung eines aus der Praxis entwickelten phonetischen Lautsystems und für die physiologisch richtige Haltungseinstellung das Schema von Energiedreiecken, wie sie sich statisch im menschlichen Körper entwickeln. Dem interessanten Büchlein mit seinen vielerlei Anregungen ist eine weite Verbreitung bei Sängern und Lehrern zu wünschen. *Fritz Winkel*

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Antonín Dvořák, der Sohn des tschechischen Komponisten, starb im Alter von 73 Jahren am 20. Juni in Prag. Er war der Begründer der Anton-Dvořák-Gesellschaft und hatte viele wertvolle Schriften und Erinnerungen an Leben und Werk seines Vaters in seinem Besitz.

Geburtstage

Lily Reiff-Sertorius, die 1866 in Bamberg geborene Komponistin, konnte am 21. Juni in der Schweiz ihren 90. Geburtstag feiern. Die hochbetagte Komponistin, Schülerin von Liszt, Thuille und Heger, ist mit Märchenopern, Klavierwerken und Unterhaltungsmusik hervorgetreten.

Der bekannte Stimpfpädagoge *Curt Brache* (Lübeck) feierte am 8. Juni seinen 70. Geburtstag.

Mathieu Ahlersmeyer, Bariton der Hamburgischen Staatsoper, wurde am 29. Juni 60 Jahre alt.

Ernennungen und Berufungen

Herbert von Karajan wird die künstlerische Leitung der Wiener Staatsoper übernehmen. Damit wurde die durch das Ausscheiden Professor Karl Böhms aus der Direktion der Wiener Staatsoper geschaffene Opernkrise überwunden. Karajan wird jedoch nicht Operndirektor im bisherigen Sinne sein. Für die Durchführung der künstlerischen Direktiven wird als „Generalsekretär der Wiener Staatsoper“ der bisherige Verwaltungsdirektor Seefehlner verantwortlich sein. Karajan wird neben seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele lediglich die Leitung der Berliner Philharmoniker beibehalten. Er wird aber seine Verpflichtungen diesem Orchester gegenüber keinesfalls zurückstellen, sondern die geplanten Reisen unternehmen und die Abonnementskonzerte dirigieren.

Dr. Heinrich Stobel, Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks, wurde zum Präsidenten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik

(IGNM) ernannt. Vizepräsidenten wurden *Goffredo Petrassi* (Italien) und *Sten Broman* (Schweden).

Zum neuen Präsidenten der „Fédération Internationale des Jeunes Musicales“ wurde der junge österreichische Generaldelegierte *Joachim Lieben*, zu Vizepräsidenten wurden *Fernando Ember* (Spanien) und *Gilles Leveuvre* (Canada) ernannt.

Erich Riede, zuletzt GMD in Kaiserslautern, wurde für zwei Jahre als Generalmusikdirektor nach Nürnberg engagiert. Der 1903 in London als Sohn eines Deutschen geborene, war nach seinem Studium in Frankfurt und Berlin Assistent von Toscanini in Bayreuth und New York, anschließend Kapellmeister in Reichenberg, Köln, Mannheim und Dresden und schließlich Generalmusikdirektor in Dessau.

W. Czernik, Gießen, wurde als 1. Kapellmeister des Städtischen Sinfonieorchesters nach Wiesbaden berufen. Er tritt damit die Nachfolge von Franz Paul Decker an, der als Generalmusikdirektor nach Bochum berufen wurde.

Das Teatro Colon in Buenos Aires hat den Salzburger Dirigenten *Gilbert Schuchter*, Schüler von Clemens Krauss, für die Leitung von 8 Sinfoniekonzerten der Herbstsaison 1956 verpflichtet.

Wie wir erfahren, ist damit zu rechnen, daß das nach dem Tode von Professor Dr. h. c. Günther Ramin verwaiste Thomaskantorat Professor *Kurt Thomas*, Detmold und Frankfurt/Main, übertragen werden soll.

Musikdirektor *Werner Schöniger*, Cottbus, wurde zum Generalmusikdirektor an das Staatliche Sinfonieorchester Schwerin berufen.

Ehrungen und Auszeichnungen

Arturo Toscanini wurde mit dem Großkreuz des Ordens vom finnischen Löwen ausgezeichnet. Toscaninis Tochter, die Gräfin Castelbarco, nahm die

hohe Auszeichnung aus der Hand des finnischen Generalkonsuls in New York für ihren Vater entgegen.

Generalmusikdirektor Professor *Leo Bledt* erhielt anlässlich der Vollendung seines 85. Lebensjahres das Große Verdienstkreuz mit Stern des Bundesverdienstordens.

Anlässlich seines 75. Geburtstages wurde *Heinz Tietjen*, Intendant der Hamburgischen Staatsoper, in Berlin mit dem Großen Verdienstkreuz mit Stern des Bundesverdienstordens ausgezeichnet. Gleichfalls erhielt Tietjen als erster Bühnenleiter die goldene Ehrennadel mit Kranz des Berliner Landesverbandes der Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger.

Der Orden „*Pour le Mérite*“ für Wissenschaft und Künste ernannte auf der diesjährigen Sitzung seines Kapitels den Komponisten *Carl Orff* zum Mitglied des Ordens.

Professor Dr. *Curt Sachs* wurde zu seinem 75. Geburtstag von der philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin die Ehrendoktorwürde verliehen.

Dr. *Heinrich Möller* wurde anlässlich seines 80. Geburtstages von der Regierung der DDR, Staatssekretariat für Hochschulwesen, zum Professor ernannt.

Die juristische Fakultät der Universität Köln hat dem Generaldirektor und Vorstand der GEMA, *Erich Schulze*, wegen seiner Verdienste um das Urheberrecht die Würde eines Dr. h. c. verliehen.

Die philosophische Fakultät der Universität Tübingen hat Direktor *Ernst Hohner* anlässlich seines 70. Geburtstages die Würde eines Ehrendoktors der Philosophie verliehen.

Der vom Lörracher Männerchor gestiftete „*Alemannen-Ring*“, der als hohe Auszeichnung dem jeweils bedeutendsten Komponisten im alemannischen Kulturraum verliehen wird, ist erstmals Professor *Franz Philipp*, Freiburg, auf Lebenszeit überreicht worden.

Preise und Wettbewerbe

Der Große Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für 1956 wurde in der Abteilung Musik an *Hans Werner Henze* verliehen. Der Preis ist mit DM 10 000 dotiert.

Der *Klaus-Groth-Preis* der Hamburger Stiftung F. V. S. (DM 1000) wurde auf einstimmigen Beschluß dem Lyriker *Hermann Claudius* zuerkannt.

Ernst Toch ist mit dem *Pulitzer-Preis* für Musik ausgezeichnet worden.

Im Internationalen Wettbewerb für ein Violin-Solostück, der in Warschau stattfand, erhielten *Victor Legley* (Belgien) und *Julien François Zbinden* (Schweiz) den zweiten und dritten Preis in Höhe von 4000 und 2000 Zloty zugesprochen. Ein erster Preis wurde nicht verliehen.

Der Verband Tschechoslowakischer Komponisten zeichnete die Komponistin *Sláva Vorlová* (Prag) für ihre historische Spieloper „*Nachoder Kassation*“ mit einem Ehrenpreis aus.

Der fünfte Wettbewerb der staatlichen Musikhochschulen in der Bundesrepublik und Westberlin, der in Hamburg stattfand, erbrachte folgende Preisträger: *Thomas Brandis* (Hamburg), *Oscar Yatco* (München) und Frau *Stolterfoth-Schwalba* (Hamburg) erhielten eine Leistungsprämie für Violine, *Hedwig Bilgram* (München) und *Ursula Böttcher* (Berlin) eine Leistungsprämie für Orgel. Förderungsprämien wurden verliehen für Violine an *Elfriede Früh* (Köln) und *Alois Kottmann* (Frankfurt/Main), für Orgel an *Eberhard Kraus* (München), *Thomas Dittmann* (Hamburg), *Klaus-Christhard Kratzenstein* (Freiburg/Brsg.), *Willi Precker* (Köln) und *Helmut Förster* (Hamburg).

Beim ersten Wettbewerb für Pianisten um den *Maurice-Sandoz-Preis* unter dem Patronat der Schweizer Radiogesellschaft, von der „Schweizerischen Jugendgemeinde für Musik“ veranstaltet, wurden *Arlette Wenger* und *Georges-Henri Pantillon* mit zweiten Preisen ausgezeichnet.

Bei den Deutschen Solistenmeisterschaften, die der Deutsche Handharmonika-Verband und der Deutsche Mundharmonika-Verband in Ludwigsburg durchführten, wurde *Hans Boll* (Berlin) Deutscher Akkordeonmeister, *Fritz Pils* Deutscher Mundharmonikameister, *Ernst Wachter* Deutscher Handharmonikameister.

Der Interpretation der Werke Mozarts in den Sparten Gesang, Klavier und Violine ist ein Wettbewerb gewidmet, der vom 23. bis zum 30. August im Salzburger Mozarteum veranstaltet wird. Bewertet wird vor allem die stilgetreue Interpretation der Werke. Es sind Preise von 6000 und 3000 Schilling (etwa 1000 und 500 DM) ausgesetzt.

Ein internationaler Komponistenwettbewerb für Quartette findet vom 15. bis 22. September in Lüttich statt. Zu dem Wettbewerb müssen handgeschriebene, noch nicht veröffentlichte Werke eingereicht werden. Es sind drei Preise in Höhe von 40 000, 25 000 und 15 000 belgischen Francs (rund 3500, 2000 und 1200 DM) ausgeschrieben worden.

Verbände und Vereine

Die Frankfurter Museums-Gesellschaft e. V. erweckte anlässlich des 100. Todestages von Robert Schumann die *Robert-Schumann-Gesellschaft*, die 1920 von Martin Kreisig in Zwickau gegründet wurde und im Jahre 1951 ihre Arbeit eingestellt hatte, neu. Die Frankfurter Museums-Gesellschaft erachtet sich für diesen Schritt aus dem Grunde für qualifiziert, weil sie früher Mitglied der Robert-Schumann-Gesellschaft gewesen ist und weil Clara Schumann die letzten 20 Jahre ihres künstlerischen Lebens in Frankfurt verbracht hat und der Museums-Gesellschaft verbunden gewesen ist.

In Österreich wurde ein *Bartók-Komitee* gegründet, das Bartók-Festwochen veranstalten will. Dem Komitee gehören u. a. die Professoren Joseph Marx und Erich Schenk an.

Die *Jeunesses Musicales Frankreich* führen ihre erfolgreichen Zyklen fort, in denen bekannte Komponisten Diskussionen über ihre Werke veranstalten. Bisher haben Milhaud, Martin, Ibert und Dallapiccola an solchen Diskussionen teilgenommen.

Musikfeste und Tagungen

Eine *Schlesische Werkwoche für Singen und Musik* fand, vom Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik veranstaltet, in Königstein im Taunus statt.

Der *Internationale Volksmusikrat des Internationalen Musikrates* veranstaltete vom 25. bis 31. Juli in Trossingen und Stuttgart seine 9. Jahreshauptversammlung. An dieser Veranstaltung, die durch das Internationale Institut für Jugend- und Volksmusik, Trossingen, und das Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, durchgeführt wurde, nahmen Volksmusikforscher aus 24 Ländern teil. Das Thema der Konferenz lautete „Tradition und Wiederbelebung der Volksmusik“ und hat das besonders aktuelle Unterthema „Der Rundfunk als Zerstörer, Sammler und Wiederbeleber echter Volksmusik“.

Eine Arbeitstagung über das Thema „Die Oper im Rundfunk, im Fernsehen und im Film“ wird, organisiert vom Österreichischen Rundfunk und vom Internationalen Musikrat der UNESCO sowie vom Österreichischen Erziehungsministerium, vom 27. August bis zum 2. September in Salzburg stattfinden.

Heinrich-Schütz-Wochen, die den Werken von Heinrich Schütz, seinen Zeitgenossen und modernen Komponisten gewidmet sein sollen, wurden unter Leitung von Adalbert Schütz in Bethel bei

Bielefeld und von Bruno Grusnick und Charlotte Hampe in Heilsbronn Ende Juli/Anfang August veranstaltet.

Vom 28. Juli bis 5. August fanden in Baalbek (Libanon) *Internationale Festspiele* statt, deren musikalischer Teil vom Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg bestritten wurde, das unter Leitung von Georg Ludwig Jochum und Leon Barzin stand. Das Orchester wird anschließend verschiedentlich in Griechenland und in der Türkei auftreten.

Ein *Internationaler Chorleiterlehrgang* unter Professor Dr. Wilhelm Ehmann findet, vom Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik veranstaltet, vom 27. August bis 3. September in Fürsteneck bei Hünfeld/Hessen statt. Der Lehrgang soll Chorleitern, Lehrern, Jugendleitern und Chorsängern das handwerkliche Rüstzeug für Chorleitung und Stimmbildung vermitteln.

Die *Gesellschaft der Orgelfreunde* veranstaltet vom 11. bis 14. September in Freising bei München *Altbayerische Orgeltage*, die dem Orgelbau und der Orgelmusik des bayerischen Raums besondere Aufmerksamkeit schenken werden. Mitwirkende Organisten sind u. a. die Professoren Högner (München) und Nowakowski (Stuttgart). Vorträge halten u. a. Dr. Supper (Eßlingen), Dr. Böhringer (Stuttgart) und Rudolf Quoika (Freising). „Ein Gespräch um die Orgel“ wird der zeitgenössischen Problematik der Orgelbaukunst gewidmet sein.

Eine *Festwoche mittelalterlicher Kirchenmusik* wird vom 24. bis 30. September von Werner Fritz Schade, Kantor des Oratoriums Leipzig W 33, Karl-Heine-Straße 110, veranstaltet.

Der *Verband polnischer Komponisten* veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem polnischen Ministerium für Kultur und Kunst vom 10. bis 21. Oktober in Warschau *Erste Internationale Festspiele für zeitgenössische Musik*. Diese Festspiele sollen künftig alle zwei Jahre stattfinden und durch Interpretationen hervorragender Orchester, Opernensembles, Chöre und Solisten der modernen Musik den Weg zu Anerkennung bahnen helfen.

Zum Mozartjahr

Der *Augsburger Mozart-Festsommer* wurde mit einer Ausstellung „Augsburger Rokoko“ eröffnet. Die Veranstaltungsreihe des Sommers bringt Mozartsche Kammer-, Kirchen- und Orchesterkonzerte sowie Serenaden im Freien. Sie endet im Oktober mit der Mozart-Woche zur Eröffnung des wiederaufgebauten Stadttheaters. — Als besondere Attraktion zeigt das Augsburger Stadt-

archiv in einer „Mozart-Ausstellung“ eine von Pietro Antonio dalla Costa im Jahre 1764 gebaute Violine aus dem Nachlaß von Wolfgang Amadeus Mozart. Ferner sind zahlreiche Quellen zur Geschichte der väterlichen Vorfahren Mozarts ausgestellt.

Eine Ausstellung „Mozart und das Theater“ wurde am Dienstag im Salzburger Geburtshaus des Komponisten eröffnet. Die Ausstellung, die von der Internationalen Stiftung Mozarteum veranstaltet wird, zeigt über hundert Dioramen von Bühnenbildern aus Mozartopern, zahlreiche Handschriften und vier Original-Opernpartituren Mozarts.

Eine Mozart-Gedenkplakette wurde an einem Haus in Brunn enthüllt, in dem der Komponist Weihnachten 1767 während seiner Reise von Wien nach Olmütz einige Tage verbrachte.

Mozarts Oper „Idomeneo“ wird in der Neufassung von Bernhard Paumgartner am 29. August im Landestheater Altenburg/Thür. für die DDR erstaufgeführt. Dasselbe Werk ist gleichfalls zur Aufführung in Kassel, Saarbrücken, Freiburg und zur Eröffnung des neuen Hauses in Augsburg vorgesehen.

Der Schülerchor der Luitpolder Oberrealschule München sang unter Leitung von Karl Meister den Chor „Gottheit über alle mächtig“ aus Mozarts Bühnenmusik zu „Thamos, König in Ägypten“.

Lilli Berger spielte zusammen mit Professor Fritz Neumeyer, ihrem Lehrer, für die Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon-Gesellschaft auf einem Hammer-Flügel aus dem Besitz des Mozarteums Salzburg vierhändige Klavierkompositionen von Mozart auf Langspielplatten.

Chor und Orchester des Christian-Rauch-Gymnasiums Arolsen führten unter Leitung von MD Dietrich Krüger in der Stadtkirche zu Arolsen die Messe D-dur (KV 174), das Ave verum corpus (KV 618) und die Orchester-Sonate G-dur (KV 274) auf.

Von den Bühnen

West-Berlin wird, auf dem Grundstück der alten Städtischen Oper in der Bismarckstraße Ecke Richard-Wagner-Straße, ein neues Opernhaus erhalten. Das neue Haus soll nach einem preisgekrönten Entwurf des Architekten Fritz Bornemann gebaut werden und 1800 Sitzplätze erhalten.

Die Metropolitan-Oper New York, die berühmteste Opernbühne der USA, wird in der Spielzeit 1956/57 keine Vorstellungen stattfinden lassen.

Grund dafür ist das Scheitern der Verhandlungen zwischen der Operndirektion und der Künstlergewerkschaft, die die Sänger und Tänzer der Oper vertritt.

Die Covent-Garden-Oper, Londons führende Opernbühne, ist in finanziellen Schwierigkeiten und wird möglicherweise ihren Betrieb einstellen müssen, da die jährliche Subvention von 250 000 £ den Aufwendungen von jährlich 350 000 £ nicht entspricht.

In einem Strawinsky-Abend brachte die Hamburgische Staatsoper „Oedipus Rex“, „Marva“ und „Renard“ zur Aufführung. Die musikalische Leitung hatte Leopold Ludwig. Günther Rennert inszenierte in dem Bühnenbild von Theo Otto.

Die sowjetische Revolutionsoper „Im Sturm“ von Tichon Chrennikow wurde im Rahmen der Dresdener Festwochen zur 750-Jahrfeier für Deutschland erstaufgeführt.

In Münster/Westf. wurde die komische Oper „Der Sittenmeister“ (nach Kotzebue) des Frankfurter Komponisten Bodo Wolf uraufgeführt. Dirigent war Wessel-Therhorn, Regie führte Richard Strauß, ein Enkel des Komponisten.

Die Kinderoper „Mann und Frau im Essigkrug“ und das Violinkonzert des Leipziger Komponisten Joachim-Dietrich Link erlebten in Berlin ihre erfolgreiche Uraufführung.

Das Kreistheater Döbeln/Sa. brachte Leo Justinus Kauffmanns Kammeroper „Das Perlenhemd“ zur Erstaufführung in der DDR. Die musikalische Leitung hatte Wolfgang Suppas, Regie führte Günter Klingner.

In einer Orchesterfassung von Peter Kreuder wurde das erfolgreiche Stück „Kiss me, Kate“ von Cole Porter in Nürnberg erstaufgeführt. Die musikalische Leitung hatte Peter Kreuder.

Die deutsche Erstaufführung von Frank Martins Shakespeare-Oper „Der Sturm“ ist für den 4. November im Großen Haus der Städtischen Bühnen Frankfurt/Main vorgesehen.

Eine wenig bekannte kleine Oper von Christoph Willibald Gluck „La contesa dei numi“ (Der Streit der Götter) wurde im Hof des Kopenhagener Schlosses Charlottenborg aufgeführt, wo sie 1749 auch uraufgeführt worden ist. — Christoph Willibald Glucks komische Oper „Der bekehrte Trunkenbold“ wurde durch die Musikschule Bremen im Theater am Goetheplatz aufgeführt. Der Dirigent war Willy Kopf-Endres, die szenische Leitung hatte Conrad Heinemann.

Das Landestheater Eisenach hat die Oper „Der goldene Berg“ des in Bad Hersfeld lebenden Komponisten Hans Petsch zur Uraufführung angenommen.

Die Uraufführung der Lustspieloper „Viel Lärm um Nichts“ von Hermann Henrich ist für den 18. August im Kleist-Theater Frankfurt/Oder vorgesehen.

Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Gustav König dirigierte in Berlin ein Gedächtniskonzert für den kürzlich verstorbenen Dirigenten Fritz Lehmann mit dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester (früher RIAS).

Die New Yorker Philharmoniker spielten unter Dimitri Mitropoulos zwei Uraufführungen, „Medea's Meditation and Dance of Vengeance“ op. 32a von Samuel Barber und „Concerto for piano and orchestra“ von Leon Kirchner.

Die 4. Sinfonie von Walter Abendroth wurde kürzlich unter Leitung von Joseph Keilberth in einem Hamburger philharmonischen Konzert aufgeführt. Im Herbst wird sie im Bayerischen Rundfunk sowie in Radio Wien zu hören sein.

Das Capriccio für Klavier und Orchester von Wolfgang Jacobi wurde mit Else Blatt als Solistin vom Philharmonischen Orchester Berlin unter Leitung von Bernhard Conz aufgeführt.

Eine Sinfonietta von Erich Sehlbach wurde durch das Mühlheimer Kammerorchester unter Orlando Zucca uraufgeführt.

Günther Weißenborn dirigierte in Goslar die Uraufführung einer Sinfonie von Sigmund Storp, die das Göttinger Sinfonieorchester spielte.

Unter Leitung von Otto Siebert wurde Heinrich Sutermeisters Klavierkonzert in Altenburg erst-aufgeführt. Solist war Hugo Steuer.

Ein Konzertino für Flöte und Streichorchester op. 71 von Siegfried Borris wurde durch das Berliner Mozart-Orchester unter Leitung von Volker Wangerheim mit Fritz Demmler als Solisten uraufgeführt.

„Aus dem Hohen Lied Salomonis“, ein Concerto grosso für eine Altstimme, Viola, Klavier und Orchester von Hermann Reutter wird am 8. November in einem öffentlichen Konzert des Südwestfunks unter Leitung von Hans Rosbaud uraufgeführt.

Die Oboenfantasia von Jürg Baur (Düsseldorf), die kürzlich im jugoslawischen Rundfunk gesendet wurde, wird Ende August mit dem Solisten H. Tödtcher in Coburg aufgeführt werden.

Philipp Mohler hat im Auftrag des Deutschen Sängerbundes eine festliche „Fanfaren-Intrada“ für Blechbläser und eine Liederkantate für Chor und Blechbläser geschrieben, die in Stuttgart uraufgeführt werden soll.

Karel Husa, Professor und Dirigent an der Cornell University, Ithaca, New York, wurde von der Gesellschaft The Friends of Music at Cornell beauftragt, ein Werk für kleines Orchester zu schreiben, das während des 11. Cornell-Festivals of Contemporary Arts im Frühjahr 1957 uraufgeführt werden soll.

Das Konzert für Klavier und Orchester b-moll op. 10 von Philippine Schick (Solistin Helga Brachmann), sowie die Passacaglia und Choralfuge über Magnificat für zwei Klaviere derselben Komponistin wurden in Sonneberg und Meiningen/Thür. aufgeführt. Ebendort hielt die Komponistin einen Vortrag über ihre Begegnung mit bedeutenden Persönlichkeiten des Musiklebens in den letzten vier Jahrzehnten.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Ein Musica-Viva-Konzert des Kulturbundes Meiningen brachte außer dem Klavierquartett von Kaminski, den Esquises für Klavier von Bartók und der 2. Violin-Sonate von Busoni die Uraufführung der von Anneliese Kaupert gesungenen Trakel-Lieder für Singstimme, Bratsche und Klavier von Werner Schubert, dem 1946 in Kriegsgefangenschaft verstorbenen Dresdener Komponisten. Die übrigen Mitwirkenden waren: Erika Moritz (Violine), Wilhelm Gebauer (Klarinette), Ernst Kämpel (Bratsche), Herbert Moritz (Violoncello) und Werner Kaupert (Klavier und einführende Worte).

Zum Gedenken an Heinrich Kaminski veranstaltete das Kunstamt Schöneberg (Berlin) ein Konzert mit dem Quartett für Klavier, Klarinette, Viola und Violoncello a-moll op. 1b, Liedern und Klavierwerken Kaminskis.

Orgel- und Chormusik

„Maranatha — Unser Herr Kommt“, ein szenisches Osteratorium für Soli, zwei Chöre und Orchester von Heinz Wunderlich (Halle) wurde nach der Aufführung in der Ulrichskirche Halle auch in Güstrow und Rostock wiedergegeben.

Kirchenmusikdirektor Dr. Deffner führte im Rahmen eines dreitägigen Kirchenmusikfestes in Mannheim die „Lutherchoralkantate“ und das Requiem „Tod und Leben“ von Hans Friedrich Micheelsen auf.

Joseph Haas hat eine neues Oratorium „Die Seligen“ mit dem Untertitel „Variationen über die Bergpredigt“ nach Texten der Bibel und des Angelus Silesius komponiert. Es soll am 10. November in Münster/Westfalen uraufgeführt werden.

Rudolf Wagner-Régeny hat ein neues geistliches Chorwerk „Die Genesis“ geschrieben. Die Uraufführung soll im November unter Leitung von Meinrad von Zallinger in Berlin stattfinden.

Der Bach-Chor Mühlhausen, der sich unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Heinz Sawade zu einem der besten Chöre der DDR entwickelt hat, führte anlässlich der 700-Jahrfeier der alten Reichsstadt Mühlhausen Bachs h-moll-Messe auf.

„Till Eulenspiegel“ ein heiteres Werk für Solisten, Chor und Orchester von Hans Poser ist anlässlich des Stuttgarter Sängerbundesfestes zur Uraufführung durch den Hamburger Lehrergesangsverein unter W. Brückner-Rüggeberg vorgesehen.

Präludium und Fuge in g-moll von Erich Wuttke wurde in der Erlöserkirche zu Lüdenscheid uraufgeführt. Wuttke schrieb das Werk in sowjetischer Kriegsgefangenschaft, aus der er erst 1955 zurückkehrte.

Rundfunk und Schallplatte

Die Fernseh Abteilung des Bayerischen Rundfunks überträgt am 5. August Verdis „Othello“ von der Freilichtbühne am Roten Tor in Augsburg. Die Sendung der Oper, die Generalintendant Hans Meissner inszeniert und Walter Kämpfel musikalisch leitet, wird von allen deutschen Fernsehsendern übertragen.

Floria Gassmanns heute nur noch dem Namen nach bekannte Opera buffa „La Contessina“ (Die junge Gräfin) wurde vom Studio Hannover des NDR Hamburg unter Leitung von Günther Weißenborn gesendet.

In Konzerten der Musica Nova München erklangen „Pasticcio“ und „Salade“ von Darius Milhaud (Dirigent Ferdinand Leitner) und Werke von Karl Amadeus Hartmann (Dirigenten Hermann Scherchen und Eugen Jochum). In einem weiteren Konzert dirigierten Hans Rosbaud und Ferenc Fricsay an Paul Klee inspirierte Kompositionen von Giseler Klebe („Die Zwitschermaschine“) und Hans Werner Henze („Rosa Silber“).

Werke von Philipp Mohler erklangen in Radio Beromünster, im Saarländische Rundfunk und im Süddeutschen Rundfunk Stuttgart.

Helmut Zernick spielte unter Leitung von Georg Ludwig Jochum das Violinkonzert von Max Reger im WDR Köln.

Boris Blachers Violinkonzert op. 29 wurde unter Leitung von Peter Maag für den WDR Köln aufgenommen.

Die „Kleine Suite für Streicher“ von Andor Foldes wurde in Radio Locarno, im Sender Bremen und im NDR Hamburg aufgeführt.

Die deutsche Erstaufführung von Igor Strawinskis „Canticum Sacrum“ findet unter Leitung von Hans Rosbaud am 8. Februar 1957 in einem öffentlichen Konzert des WDR Köln statt.

Das Ehepaar Karl-Heinz Diessel (Pianist) und Nadia de Soester (Sopran) übernehmen anlässlich des 100. Todestages von Robert Schumann die Schumann-Gedenkfeier des französischen Fernsehfunks, die von allen französischen und belgischen Stationen übertragen wird. Das Programm enthält Lieder und Klavierwerke, u. a. die aus dem Nachlaß stammenden Variationen über „Das Geisterthema“.

Das Divertimento für Oboe, Streichtrio und Cembalo von Johannes Driessler, ein Auftragswerk des „Detmolder Collegium Instrumentale“, wurde im Saarländischen Rundfunk in Saarbrücken uraufgeführt. Solist war Helmut Winschermann.

Innerhalb einer Hausmusiksendung des WDR Köln erklangen Werke von Heinrich Kaminski.

Erika Frieser spielte im Süddeutschen Rundfunk Stuttgart und in Radio Wien die „Toccata Nr. 1“ von Albert Moeschinger.

Der Sender Freies Berlin bringt für die Grundschule eine neue Sendereihe „Wir singen und spielen mit Hans Bergese“, für die die von Orff und Bergese gegebenen Anregungen bestimmend sind.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Pekinger Oper wird im Oktober eine Tournee durch die Bundesrepublik durchführen. Es sind Gastspiele in Berlin, München, Stuttgart, Düsseldorf, Hannover und Hamburg vorgesehen.

Das „American Ballet Theatre“ wird u. a. mit den Werken „Offenbach in the Underworld“ und „A Streetcar named Desire“ nach Tennessee Williams vom 20. August bis zum 1. September ein Gastspiel am Royal Opera House Covent Garden in London durchführen.

Das Bostoner Symphonie-Orchester, das unter Leitung von Charles Munch in den Monaten August und September in Europa konzertiert, hat eine Einladung angenommen, auf seiner diesjährigen Europa-Tournee auch in der Sowjetunion, in Leningrad und Moskau, zu spielen.

Das Berliner Kammerorchester unter Leitung von Hans von Benda begann auf Jamaica eine Mittel- und Süd-Amerika-Tournee.

Der japanische Dirigent Takashi Asahina, Leiter des Kansai-Symphonieorchesters und der Oper in Osaka sowie Professor an der dortigen Musikakademie, dirigierte ein Konzert der Berliner Philharmoniker.

Georg Ludwig Jochum wurde eingeladen, eine Reihe von Konzerten in den Hauptstädten von Argentinien, Brasilien und Chile zu dirigieren.

Georg Solti, der in den Monaten März bis Mai 25 Konzerte des Israel Philharmonic Orchestra dirigierte, wurde auch für die nächste Saison als Gastdirigent nach Israel verpflichtet.

Rudolf Kempe wurde zu 22 Konzerten nach Australien eingeladen. Außerdem wird er wieder in London und New York tätig sein und Konzerte mit den Berliner Philharmonikern, den Londoner Philharmonikern und Symphonikern und den Wiener Symphonikern, ferner in Rom und in Bonn dirigieren.

Der Mülheimer Singkreis, der sich die Pflege der neuen sakralen Musik zur festen Aufgabe gemacht hat, konzertierte mit Werken von Siegfried Reda und Wolfgang Hufschmidt in Berlin, Dresden und Leipzig.

Die Frankfurter Singakademie gastierte in Linz/Donau und führte unter Leitung ihres Dirigenten Ljubomir Romansky Werke von Beethoven, Honnegger und Orff auf. — Romansky leitete in einem Sinfonie-Konzert der Philharmonie von Rijeka (Fiume) eine der ersten jugoslawischen Aufführungen der Sinfonie „Mathis der Maler“ von Paul Hindemith.

Der Braunschweiger Domchor (Leitung Ellinor v. d. Heyde-Dohrn) führte eine Italien-Tournee durch, die ihn nach Bozen, Venedig, Padua, Rom, Neapel, Palermo, Catania, Messina, Taormina und nach Basel führte. Das Programm umfaßte außer älterer Musik des 15. und 18. Jahrhunderts Werke von Hugo Distler, Johannes Driessler, Günter Raphael und Alexander Wagner.

Verschiedenes

Zum 100. Todestag von Robert Schumann gibt die Deutsche Bundespost eine Sonderbriefmarke heraus, die am 28. Juli erscheinen soll. Die Marke zeigt das Profil Schumanns vor der Wiedergabe einer Notenhandschrift.

Der einzige Brief Robert Schumanns an Heinrich Heine ist im Faksimiledruck im 8. Heft der Festblätter für das 14. Deutsche Sängerbundesfest wiedergegeben.

Auf Anregung des Mozart-Komitees und der Fryderyk-Chopin-Gesellschaft ist in Warschau eine Mozart-Ausstellung eröffnet worden. Die Ausstellung ist in erster Linie Mozarts Leben sowie Chopin und seinen Beziehungen zum älteren Meister gewidmet.

Die Sammlung Bory-Genf, die größte Liszt-Sammlung in Privatbesitz, die zahlreiche Autographe, Bilder und Erinnerungsstücke enthält, ist vom Musik-Antiquariat Hans Schneider, Tutzing und München erworben worden.

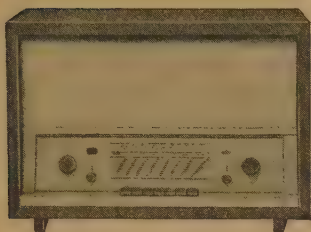
Das Originalmanuskript der „Schöpfung“ von Joseph Haydn wurde von einem westdeutschen Industriellen, der gebürtiger Bayer ist, der Bayerischen Staatsbibliothek zum Geschenk gemacht. Der Spender hat die wertvolle Partitur für eine hohe Summe in der Schweiz erworben.

Nachdem es sich bei der Durchführung der Neuen Bach-Ausgabe und der Neuen Mozart-Ausgabe gezeigt hat, daß ein Neudruck der alten Ausgaben wissenschaftlich nicht mehr zu verantworten ist, hat sich das Beethoven-Haus in Bonn entschlossen, auch eine neue Beethoven-Gesamtausgabe zu veröffentlichen.

Berichtigung: In dem Prospekt der Kasseler Musiktage 1956, der dieser Zeitschrift beiliegt, ist durch ein Versehen der durch zwanzigjährige Wirksamkeit als Solist und Lehrer bekannte Lautenist Heinz Teuchert, Leiter des Frankfurter Lautenkreises, irrtümlich als Schüler Walter Gerwigs bezeichnet.

Band und Ton

MUSICA-FACHBERICHT ÜBER DIE NEUPRODUKTION



BRAUN TS 1

Radiochassis RC 60: 7-Röhren-Wechselstrom-Super, UKML, 8/11 Kreise, Trockengleichrichter, Ferritantenne, getrennte Höhen- und Tiefenregelung, 3 Lautsprecher, 7 Drucktasten, Anschluß für Tonbandgerät, 6 Watt Sprechleistung, Gehäuse Nußbaum oder Rüster natur 600 x 410 x 335 mm

Preis 300.— DM

Wie wir im vergangenen Jahr (MUSICA Heft 11, 1955) bereits vorhersagten, hat sich die neue Linie der Firma BRAUN durchgesetzt, Beweis: Geräte aus der Vorjahrsproduktion sind unverändert in das Programm dieses Jahres übernommen worden.

Dazu gehört auch der TS 1. Er besticht vor allem durch seinen hervorragenden Klang.

Die sorgfältig durchkonstruierte Schaltung enthält für den Preis erstaunlich viele Besonderheiten, Klangregelung innerhalb des Gegenkopplungskanals, automatische Rauschunterdrückung auf UKW, genaue UKW-Kanaleichung und eine Anordnung der Lautsprecher mit Rundstrahlcharakteristik, um nur einige zu nennen. Die weitgehende Rationalisierung durch Verwendung des gleichen Chassis RC 60 bei 4 Gerätetypen gestattet es, dem Kunden eine erhöhte Qualität zu bieten.

BRAUN Musikschränk PK-G 3

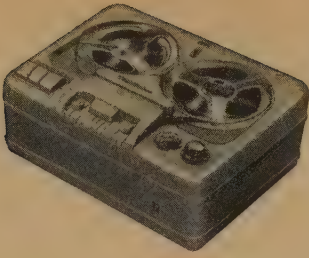
Radiochassis RC 61: 7-Röhren-Wechselstrom-Musikschränk, UKML, 6/12 Kreise, Trockengleichrichter, Ferritantenne, getrennte Höhen- und Tiefenregelung, 2 Lautsprecher, 7 Drucktasten, Anschluß für Tonbandgerät, 3-Touren-Plattenspieler, 6 Watt Sprechleistung, Gehäuse Ahorn natur 950 x 655 x 365 mm

Richtpreis mit Untergestell 520.— DM
mit Plattenschränk 630.— DM



Das Chassis RC 61 unterscheidet sich nur unwesentlich von dem Chassis RC 60. Bei den Geräten mit dem RC 61 sind die UKW-Eigenschaften etwas auf Kosten der Mittelwellenempfindlichkeit betont worden, während das Chassis RC 60 beide Wellenbereiche gleich behandelt. Jedoch handelt es sich bei diesen Unterschieden nur um Nuancen.

An dieser Stelle muß einmal etwas über die Röhre EABC 80 gesagt werden. Sie wird in nahezu 80% aller Gerätetypen sämtlicher deutscher Firmen verwendet. Sie verdankt ihre Beliebtheit bei den Konstrukteuren der Tatsache, gewissermaßen 3 Röhren in einem Kolben zu vereinigen. Dadurch werden eine Reihe von anderen Einzelteilen erspart, wodurch wiederum die scharfe Kalkulation der Gerätehersteller zu einem Teil erst ermöglicht wird. Auf der anderen Seite werden aber diese Vorzüge durch eine erhöhte Störanfälligkeit vor allem durch Elektrodenschlüsse erkauft, so daß der scheinbare Vorteil beim Preis des Gerätes durch den Preis der Ersatzröhre wieder ausgeglichen wird. Doch trifft diese Feststellung natürlich nicht die Firma BRAUN im besonderen, sondern die deutsche Rundfunkindustrie im allgemeinen. Immerhin aber wäre es angemessen, wenn gerade BRAUN gemeinsam mit den Röhrenherstellern einen Weg aus diesem Dilemma beschritte.



AEG „Magnetophon“ KI 65 KU

Wechselstrom, Bandgeschwindigkeit 9,5 cm/s, max. Laufzeit 2 x 45 Min. mit Langspielband (Spule 13), Doppelspurverfahren (Internationale Norm) Spur „oben“, Frequenz-Umfang 60–10 000 Hz ± 3 dB, Aufnahme-Eingänge 5 mV an 10 MOhm (Mikrofon) 5 mV . . . 1,5 V regelbar an 250 kOhm (Rundfunk), Wiedergabe-Eingänge ca. 2 V an 10 kOhm (Wiedergabeleitung), ca. 10 V an 100 kOhm (Kristallkopfhörer), Bedienung durch Drucktastensteuerung (Aufnahme, Halt, Wiedergabe, Schnellstoptaste mit Fernbedienungsanschluß) schneller Vor- und Rücklauf durch Schiebetaste (260 m in ca. 2 Min.), Bandlängenanzeige durch

Zählwerk, Aussteuerungskontrolle durch Magischen Fächer, Röhren: EF 804, ECC 83, ECC 81, EM 71a und 1 Trockengleichrichter. Endstufe Sprechleistung 2,5 W, Stromaufnahme ca. 50 W, Ovallautsprecher, abschaltbar, Anschluß für Zweitlautsprecher, 380 x 370 x 160 mm, Gewicht 9,75 kg Preis 598.— DM

Dieses Kleinmagnetophon hat bereits auf der Funkausstellung 1955 in Düsseldorf wegen seines verhältnismäßig geringen Preises und seiner ausgezeichneten technischen Daten Aufsehen erregt. Der Frequenzgang ist nahezu linear in dem interessierenden Bereich zwischen 60 und 10 000 Hz. Besonders hervorzuheben ist aber, daß im oberen Frequenzbereich die Empfindlichkeit nur langsam mit zunehmender Frequenz absinkt. Dieses Gerät läßt sich also nicht nur für Diktat- und Geschäftszwecke verwenden, sondern ermöglicht auch eine zufriedenstellende Aufnahme und Wiedergabe von Musikdarbietungen. Ein schnelles Wiederfinden bestimmter Bandabschnitte wird durch die Bandlängenanzeige gesichert. Die Bedienung ist mit der Drucktastensteuerung jedem möglich. Eine Sonderausführung erlaubt den Anschluß von Schmalfilm-Synchronisiergeräten.

AEG-Musiktruhe Univox-TK

7-Röhren-Wechselstrom-Musiktruhe, UKML, 8/12 Kreise, Trockengleichrichter, Ferritantenne, 11 Drucktasten, getrennte Höhen- und Tiefenregelung, 4 Lautsprecher, Tonbandanschluß, Gehäuse in Nußbaum dunkel, Nußbaum hell oder Rüster matt, 1020 x 840 x 410 mm

Preis: Nußbaum dunkel 838.— DM

Nußbaum hell 868.— DM

Nußbaum Rüster 898.— DM

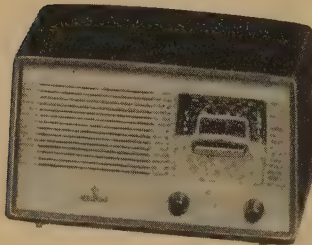


In diese Musiktruhe ist ein Plattenwechsler modernster Bauart mit Drucktasten eingebaut worden, dessen Bedienung an Bequemlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Natürlich sind alle Voraussetzungen für eine gute Klangwiedergabe erfüllt. Die UKW-Empfindlichkeit reicht auch zum Empfang von Fernsendern, ein Klangregister ermöglicht die für UKW so wichtige Einstellung der spezifischen Klangfärbung (Baß, Orchester, Jazz, Solo). Im übrigen ist für das nachträgliche Einsetzen des oben beschriebenen Magnetophons KI 65 ein Platz vorgesehen.

SIEMENS-Super A 60

5-Röhren-Wechselstromsuper, UM, 5/9 Kreise, 1 Lautsprecher, Siferrit-Antenne, Kunststoffgehäuse, (elfenbein oder rot), 240 x 155 x 140 mm

Preis 154.— DM



Bei diesem kleinen hübschen Gerät wurde von vornherein an die Benutzung als Zweitgerät gedacht, das man in der Küche, im Schlafzimmer oder in sonst weniger zur Repräsentation geeigneten Räumen aufstellen kann. Es ist handlich und unabhängig von einer Antenne, kann also überall, wo ein Steckkontakt in erreichbare Nähe ist, verwendet werden. Eine Gegenkopplung zur Verbesserung des Klangbildes und eine umschaltbare Skala, die

sich zusammen mit dem Wellenbereich automatisch richtig einstellt, erhöhen den Gebrauchswert des Gerätes.

SIEMENS-Super H 64

8-Röhren-Wechselstromsuper, UKML, 8/13 Kreise, 11 Drucktasten, 3fache getrennte Klangregelung, Siferritantenne, 5 Lautsprecher (davon 2 Hochtonlautsprecher), Edelholzgehäuse wahlweise hell-seidenmatt oder dunkel-hochglanz, 640 x 435 x 300 mm
Preis 419.— DM

Der Durchbruch zur modernen Form, die sich dabei ohne die oft gerügte avantgardistische Penetranz in unaufdringlicher Vornehmheit äußert, scheint endlich auch auf dem Rundfunkmöbelsektor geglüht zu sein. Dabei mußte eine Firma wie SIEMENS nicht eine solche 180-Grad-Schwenkung ausführen, wie dies bei anderen der Fall war. Dies zeigt auch der Super H 64, dessen Gehäuse durch seine Schlichtheit besticht und nichts als eine logische Fortentwicklung der bisher von SIEMENS eingehaltenen Linie darstellt. Erfreulich ist, daß auch der Form der Bedienungsknöpfe mehr Beachtung geschenkt wurde, deren „Gold“-Einlage in früheren Zeiten die Bestrebungen der Formgestalter nach einer v o l l s t ä n d i g e n Lösung des Gehäuseproblems gewissermaßen „in letzter Minute“ vereitelte. Außer der schönen Form bietet der H 64 aber auch noch ganz auffällige technische Besonderheiten: Raumton (mit 5 Lautsprechern wurde an nichts gespart), Klangregelmöglichkeiten jeder Art und dazu ein trennscharfes Empfangsgerät.
Fazit: Ein preiswertes Gerät für gehobene Ansprüche, keine Selbstverständlichkeit im Zeitalter der steigenden Preise.



SABA-Sabine

6-Röhren-Allstromsuper, UKLM, 7/10 Kreise, 5 Drucktasten, Ferritantenne, Tomblende, Ratiodektor, Preßstoffgehäuse, 300 x 198 x 175 mm
Richtpreis: Sabine braun 209.— DM
Sabine elfenbein 214.— DM
Sabine gold 219.— DM



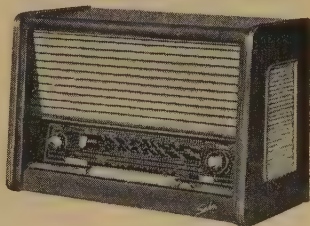
Sabindien war nicht nur ein Frauenzimmer, sondern ist seit dem Sommer 1955 das kleinste Radio, das von SABA hergestellt wird. Seine erstaunlich hohe Empfindlichkeit, seine hohe Klangqualität und seine Trennschärfe sind Ergebnisse bester Schwarzwälder Qualitätsarbeit. Ein Mittelklassensuper in kleinem Gehäuse, das aber dennoch Platz für einen Konzertlautsprecher aufweist. In beengten Wohnungen oder kleinen Räumen ist es auf Jahre hinaus mit diesem Gerät möglich, ohne die Anschaffung eines größeren Gerätes auszukommen.

SABA-Wildbad 7 M

8-Röhren-Wechselstromsuper, UKML, 7/10 Kreise, 7 Drucktasten, Ferritantenne, getrennte Baß- und Höhenregelung mit Bandbreiteregelung, 3 Lautsprecher mit 530 cm² Membranfläche, Edelholzgehäuse (hell oder dunkel) 550 x 370 x 270 mm
Richtpreis 359.— DM

Auch hier beginnt sich die neue Form der Radiogehäuse abzuzeichnen. Es werden keine Experimente gemacht, sondern es wird versucht, den Geschmack des Publikums mit vorsichtigen Formverbesserungen abzutasten. Dieser Schritt ist lobenswert, wenn man auch — z. B. bei Skala, Bedienungsknöpfen und Streckmetallgitter mit Messing-einfassung — noch weiter hätte gehen können.

Die technische Qualität ist — wie stets bei SABA — über jedes Lob erhaben. Die Empfindlichkeit ist auch im UKW-Bereich sehr hoch, und auf allen Bereichen ist wiederum ein Optimum aus Empfindlichkeit, Trennschärfe und Klangqualität gebildet worden. Die Klangabstrahlung über Lautsprecher mit 530 cm² Membranfläche ist für ein Gerät dieser Preisklasse hervorragend homogen.





TONFUNK-Musiktruhe W 686

Wechselstrommusiktruhe mit eingebautem Perpetuum-Ebner-Plattenwechsler, 6 Röhren, 1 Trockengleichrichter, UKML, 8/9 Kreise, Ferritantenne, 4 Lautsprecher (3 Hochton-), getrennte Baß- und Höhenregler, Edelholzgehäuse in Nußbaum natur oder dunkel, 990 x 770 x 400 mm

Richtpreis 700.— DM

Dem Programm von TONFUNK entsprechend ist diese Musiktruhe vornehmlich auf eine gute Klangwiedergabe abgestellt. Das zeigt die Zahl der Lautsprecher, darunter ein Tieftonlautsprecher, der auch wirklich tiefe Töne wiederzugeben imstande ist, das zeigt aber auch die Wahl des Plattenwechslers.

Der Empfänger entspricht dem TONFUNK-Empfänger „Tonperle“. Ein 5fach wirkendes Klangregister gestattet

die Einstellung der Wiedergabe ganz nach dem Charakter der Musik für Kammermusik, Orgel, Orchester, Tanz und Sprache.

Die Ausführung des Gehäuses in hellem Naturholz oder in dunkler Politur zeigt auch hier ein Zugeständnis an die beginnende Geschmacksbildung der Kunden. Man sollte hierin nur noch weitergehen, da sich für die Zukunft ein lohnendes „Neu“-Geschäft abzeichnet.

TONFUNK-Zauberperle

7-Röhren-Wechselstromsuper, UKML, 6/9 Kreise, 7 Drucktasten, getrennte Baß- und Höhenregelung, 5fach wirkendes Klangregister, Ferritantenne, 4 Lautsprecher, akustischer Fernschalter, Edelholzgehäuse 570 x 350 x 225 mm

Richtpreis 370.— DM

Der Schläger dieses Gerätes dürfte zweifellos die Möglichkeit zur Fernschaltung sein. In dieser Form tritt sie hier erstmalig auf. Eine kleine Flöte in der Hand, ein leiser Pfiff damit, und schon ist das Gerät eingeschaltet. Wirklich, bequemer geht's nimmer. Natürlich bleibt es Geschmackssache, ob man nicht lieber die paar Schritte tun will, aber nützlich ist die Einrichtung schon.

Daneben wurde auch bei diesem TONFUNK-Gerät auf bestmögliche Wiedergabe entscheidender Wert gelegt. Gute UKW-Trennschärfe und der oben beschriebene Klangregisterwähler runden das Bild ab. Alles in allem: ein Gerät, das vielen Bedürfnissen gerecht wird, und außerdem mit seiner Fernschaltung neuen Komfort bietet.



BLAUPUNKT Torino 57

7-Röhren-Wechselstromsuper, UKML, 6/12 Kreise, Kurzwellenlupe, 8 Drucktasten, Ferritantenne, Trockengleichrichter, Raumklangwähler in 4 Stufen, 3fache Gegenkopplung, 3 Lautsprecher, 3-Touren-Plattenspieler, Edelholztruhe 835 x 570 x 420 mm

Preis 560.— DM

BLAUPUNKT bringt in diesem Jahr einen neuen „Schläger“, den Raumklangwähler. Mit dieser Einrichtung will man dem Hörer die Möglichkeit geben, den Klang je nach den akustischen Verhältnissen des Wohnraumes einzustellen und zu regeln. Es ist nur die Frage, ob von dieser für den Laien etwas kompliziert anmutenden Möglichkeit Gebrauch gemacht wird. Uns scheint der Weg, das 4stufige Klangregister nach dem Charakter der Musikdarbietung abstimmbaar zu machen, „narrensicherer“ zu sein, wenn auch die Überlegungen der BLAUPUNKT-Konstrukteure im Grunde richtig sind.

Klang ist also wieder einmal Trumpf bei BLAUPUNKT. Dabei wirken auch die 3 Gegenkopplungskanäle fördernd auf die Wiedergabegüte ein.

Dagegen sollte man aus Trennschärfegründen in eine Musiktruhe wenigstens einen 7-Kreis-Super einbauen. Der Phono-Teil ist sehr leicht zu bedienen.



BLAUPUNKT Kongo 57

7-Röhren-Wechselstrom-Musiktruhe, UKML, 7/12 Kreise, Kurzwellenlupe, 9 Drucktasten, Ferrit-Antenne, Trockengleichrichter, Raumklangwähler mit 4stufigem Harmonieregister, 3fache Gegenkopplung, 3 Lautsprecher, 10-Plattenwechsler, Edelholztruhe 1020 x 800 x 401 mm

Preis 845.— DM



Diese Konzerttruhe der Firma BLAUPUNKT kommt den Wünschen der sich ständig vergrößernden Schar der Freunde moderner Linienführung entgegen. Leider sind die Knöpfe vor der Skala dem strengen Gehäuse, das eine etwas kopflastige Form hat, nicht angepaßt worden.

Technisch und klanglich ist der „Kongo 57“ ausgezeichnet. Der UKW-Teil ist trennscharf und rauscharm, und auch der Mittelwellenteil ist vorzüglich dimensioniert. Schließlich bewirkt die Lautsprecherverteilung eine ideale Schallfülle, so daß auch anspruchsvolle Hörer zufrieden sein werden.

G. A.

Händel=Festakt Hamburg

14. BIS 16. SEPTEMBER 1956

Veranstaltet von der Hansestadt Hamburg

und dem

Norddeutschen Rundfunk

anläßlich der Gründung einer internationalen Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft
und des Erscheinens der neuen Georg-Friedrich-Händel-Ausgabe.

Näheres: Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft

Geschäftsstelle für die Bundesrepublik: Kassel-Wilh., Heinrich-Schütz-Allee 35

Was die Welt funkelt ^{hör + sieh} mit
BLAUPUNKT 

FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU · LÖBAU / Sa.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

EINE NEUE AUSGABE

DER KLEINE HEY Die Kunst des Sprechens

Nach dem Urtext von Julius Hey
neu bearbeitet und ergänzt von
FRITZ REUSCH

Ed. Schott 614, 104 Seiten,
Halbleinen DM 4.20

Aus dem Vorwort des Herausgebers:

Als Julius Hey um die Jahrhundertwende sein dreiteiliges Werk
»Deutscher Gesangsunterricht« herausgab,
konnte er kaum ahnen, daß dieses
Lehrbuch, wenn auch in verkürzter Form,
einen Siegeszug durch alle Lande
antreten sollte. Die Verantwortung
gegenüber der oft fehlerhaften Aussprache
bei Schauspielern und Sängern
veranlaßte ihn, seinem Hauptwerk
einen »sprachlichen Teil« anzufügen,
der unter dem Namen »Der Kleine Hey«
das Standardwerk für Spracherziehung
wurde und dies in größter Auflage
bis heute für die sprechtechnische
Ausbildung der »Schauspieler, Redner,
Geistlichen, Lehrer und Sänger«
geblieben ist. Die Lehrweise Heys
erfaßt die elementaren Grundlagen
der »Kunst des Sprechens« so
allgemeinverbindlich, daß sie ebenso als
das fundamentale Lehrbuch
für die Nachwuchsschulung der
Rundfunksprecher, Telefonistinnen
und der Berufsredner - also für die mehr
praktische Rhetorik - benutzt wird.

Bezug durch jede
Musikalien- und Buchhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

EDITION PRO MUSICA

WERNER TELL

Werke für
ORGEL · KIRCHENCHOR
MUSIKTHEORIE

Improvisationslehre für die Orgel . . . DM 6.—
Dieses Lehibuch zeigt vom Elementaren ausgehende
improvisatorische Spielformen: von der einstimmigen
Linie über einem Orgelpunkt anfangend, über den
zweistimmigen Satz mit einfachsten Zusammenklangs-
regeln zum dreistimmigen Satz mit dem Cantusfirmus-
Spiel in allen Lagen und Formen. Das Schlußkapitel
zeigt die Gestaltung kontrapunktischer Formen im
freien Spiel.

**25 Lieder aus dem »Schemellischen Gesangbuch« von
J. S. Bach DM 2.50**
Für vierstimmigen gemischten Chor

Kleines zweistimmiges Choralbüchlein . . . DM 2.50

Dreistimmiges Choralbüchlein DM 2.50
Für gleiche Stimmen

Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert DM 3.—
Die vorliegenden Zeilen wollen dem unbefangenen
Hörer Bachscher Orgelmusik nicht etwa das beglücken-
de Erschauern nehmen durch eine Belastung mit schwie-
rigen musiktheoretischen Erörterungen; sie wollen ihn
vielmehr über eine nur gefühlbetonte Reaktion hinaus
zu genauerem Auffassen und damit gerade zu tieferem
Erleben führen.

Grundriß der Harmonielehre DM 5.—
Vom Elementaren aus durchgeführter Überblick über
die Harmonik bis zur Chromatik und Enharmonik.

Neues Lehrbuch des Kontrapunkts . . . DM 6.—
Ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts insofern, als es
wirklich von der Linie und nicht vom Zusammenklang
ausgeht: Die einstimmige Linie, aus dem »Melodie-
kern« entstanden, wird in ihrer melodischen und rhyth-
mischen Erscheinung auf Grund elementarer Gesetzmäßig-
keit bis zu schwierigen instrumentalen Bildungen mit
Taktwechsel entwickelt; auch der zweistimmige
Satz geht allein von der Gleichzeitigkeit der Linien
und nicht vom Zusammenklang der Einzeltöne aus; im
dreistimmigen Satz wird zwischen funktionellem und
funktionslosem Kontrapunkt unterschieden. Das
Schlußkapitel ist der Lehre von den kontrapunktischen
Formen gewidmet.

Sofort lieferbar! Wenn durch Ihre Musikalienhandlung
nicht erhältlich, wenden Sie sich bitte an die Vertriebs-
stelle:

Edition Elsberg GmbH., Berlin W 15, Konstanzer Str. 3


PRO MUSICA VERLAG
LEIPZIG

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen - Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung - Opern- und Operndorschule - Orchesterschule. — Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner / Dozenten: Reinhold Bardet, Harro Dicks, Hermann Heiß, Prof. Konrad Lechner, Hans Leygraf, Gerhard Meyer-Sichting, Heinz Rehfuß, Wolfgang Widmaier / Meisterklassen und Ausbildungsklassen / Opern- und Orchesterschule / Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Tel. 80 31, Nebenstelle 3 39

Hochschule für Musik Dresden Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten einschl. Orgel und Cembalo, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. — Auskunft: Sekretariat für studentische Angelegenheiten, Dresden-A. 53, Mendelssohnallee 34, Telefon 30 901 und 309 64.

Folkwangschule der Stadt Essen Leitung: Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Operndorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51 / 3

Akademie für Musik und Theater Hannover

Direktor Prof. Ernst-Lothar von Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente. Solistenklassen / Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Abteilung für Musikerziehung / Seminar für Privatmusikerzieher und Rhythmikseminar / Abteilung für Schulmusik (Ausbildungswege für höhere Schulen und Mittelschulen) / Seminar für Volks- und Jugendmusik / Opern- und Operndorschule / Schauspielschule / Orchesterschule / Fachabteilung Tanz. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 6 12 47.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleit., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen.

Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Professor Walter Rehberg / Seminare für Schulmusik, Privatmusiklehrer, Kirchenmusik, Chorerziehung, Opern- und Orchesterschule / Dirigieren und Opernschule: Generalmusikdirektor Alexander Krannhals, Badisches Staatstheater / Meisterklasse für Klavier: Professor Walter Rehberg / Meisterklasse für Violine: Heinz Stanske / Meisterklasse für Bratsche und Hochschulorchester: Albert Dietrich, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für für Violoncello: Leo Koscielnny, Südwestfunk, Baden-Baden / Meisterklasse für Gesang: Bruno Müller

Hochschule für Musik Leipzig Gegründet 1843 als Conservatorium der Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy

Leipzig C 1, Grassistraße 8, Fernruf 3 54 96 / Direktor: Professor Rudolf Fischer

Abteilungen: Tonsatz (a) Komposition, b) Theorie], Tasteninstrumente, Orchesterinstrumente, Gesang, Schulmusik, Kirchenmusik (evangelisch und katholisch).

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Friedrich Wührer, Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröllner). Auskunft d. die Verwaltung, R 5. 6.

Staatliches Konservatorium des Saarlandes

Direktor: Professor Dr. Müller-Blattau / Ausbildungsklassen für Gesang, Klavier, Orgel, Cembalo, Harfe, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Dirigieren. - Meisterklassen: Prof. Walter GIESEKING (Klavier) - Prof. Maurice GENDRON (Violoncello), GMD. Philipp WÜST (Dirigieren). Institut für kath. Kirchenmusik, Institut für Schulmusik, Opernschule, Schauspielschule, Seminar für Privatmusiklehrer, Institut für Jugend- und Volksmusik. — Auskünfte und Prospekte durch das Sekretariat, Saarbrücken 3, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80

Hochschulinstitut für Musik Trossingen/Württbg.

Direktor: Prof. Guido Waldmann / Komposition und Tonsatz (Degen, Herrmann, Waldmann) — Dirigieren (v. Tobel, Schneider) — Gesang (Bruno Müller) — Tasteninstrumente (Thyssen, Weiß, Witte) — Interpretationsfragen der Klaviermusik (Uhlde) — Streichinstrumente (Meßner-Graf, Schimmer, v. Tobel) — Blasinstrumente (Anton, Götzl, Lotterer, Schneider, Stößer) — Kammermusik (Kroeber-Asche, v. Tobel) — Musikerziehung/Seminar für Jugend-Musik (Jöde, Waldmann) — Rhythmik (Manns) — Lehrgang für Chorleiter (Herrmann) — Berufskunde (Just). Semesterbeg.: Ostern und 1. Okt. Auskunft u. Anmldg. beim Sekr. der Hochsch.: Trossingen, Löhrrstr. 32, Ruf 381.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- und Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergrstr. 3 (31738)

KÜRSCHNERS

DEUTSCHER MUSIKER-KALENDER 1954

Zweite Ausgabe des deutschen Musiker-Lexikons

Herausgegeben von HEDWIG und DR. E. H. MUELLER VON ASOW
Oktav. XI Seiten, 1072 Spalten. 1954. Ganzleinen DM 42.-

„Die biographischen Daten über Musiker, Komponisten, Musikschriftsteller und Wissenschaftler, die dieser Kalender liefert, sind für jeden beruflich Interessierten unentbehrlich, zumal die Herausgeber nicht nur das deutsche Sprachgebiet berücksichtigen, sondern auch international bedeutsame Namen erfassen.

Jeder, der sich mit der Musik unserer Zeit beschäftigt, wird den ‚Kürschner‘ täglich zu konsultieren haben.“

Phono, Wien

KÜRSCHNERS

BIOGRAPHISCHES THEATER-HANDBUCH

Schauspiel · Oper · Film · Rundfunk

Deutschland - Österreich - Schweiz

Herausgegeben von

DR. HERBERT A. FRENZEL und Professor DR. HANS JOACHIM MOSER
Oktav. XII, 840 Seiten. 1956. Ganzleinen DM 58.-

Vorzugspreis bis 1. August 1956 Ganzleinen DM 48.-

Rund 7000 ausführliche Biographien darstellender Künstler des Schauspiels, der Oper, der Operette, des Films, des Rundfunks sowie Bühnenleiter, Regisseure, Kapellmeister, Bühnenbildner, Kritiker und Theaterwissenschaftler der Gegenwart.

Für künstlerische Betriebsbüros, Bühnenvermittlungen, Filmagenturen, Produktions- und Verleihfirmen, Besetzungsbüros, Redaktionen, Bibliotheken und viele andere Stellen ein unentbehrliches Hilfsmittel für die tägliche Arbeit.

Lassen Sie sich die Bücher von Ihrem Buchhändler vorlegen,
oder verlangen Sie unseren ausführlichen Sonderprospekt



WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN W 35

vormalig G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag,
Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.

VAS:



Günstige Aussichten

Für die Realisierung Ihrer Einkaufs-Dispositionen bzw. zur Ergänzung Ihrer Lagerbestände an Kulturwaren, bieten sich Ihnen auch diesmal wieder auf der Leipziger Herbstmesse. In folgenden Messehäusern zeigen wir Ihnen:

Petershof: Spielwaren, Musikwaren, Flügel, Pianos, Christbaumschmuck, Kunstblumen, Fest- und Scherzartikel · **Stentzlers Hof:** Sportbekleidung, Sportgeräte, Jagdwaffen, Bürobedarf · **Zentral-Messepalast:** Lehrmittel, Zierfische, Aquarien- und Zoobedarfsartikel · **Specks-Hof:** Täschnerwaren, Galanteriewaren, Bijouterie-, Schmuck- und Modewaren · **Handelshof:** Bürstenwaren, Technische und gewerbliche Erzeugnisse aus Holz · **Grassimuseum:** Kunstgewerbe · **Union-Messehaus:** Möbel · **Dresdner Hof:** Seifen und Kosmetika · **Messegelände:** Campingbedarf (Halle III)

Wir hoffen, Sie in den genannten Messehäusern begrüßen zu können.

DEUTSCHER INNEN- UND AUSSENHANDEL
BERLIN C 2,

KULTURWAREN

Schicklerstraße 5 - 7

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

BERLIN Hochschule für Musik. Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher, Stellv. Direktor: Prof. Joseph Ahrens.
Komposition und Tonsatz: (Pepping, Blacher, Chemin-Petit). — Dirigieren: (Lindemann, Jakobi, Peter). — Gesang und Opernschule: (Prohaska, Baum, Götte, Ivogün, Leider, Ludwig). — Tasteninstrumente: (Ahrens, Beltz, Puchelt, Riebensahm, Roloff). — Streichinstrumente: (Mahlke, Borries, Schulz, Taschner, Seiler, Klemm, Dörner, Schumacher). — Blas- und sonstige Orchesterinstrumente: (Jacobs, Arnoldt, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet). — Musikerziehung (Schulmusik, Privatmusik, Jugend- und Volksmusik): (Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann). — Kirchenmusik: (Ahrens, Grote, Heintze). — Akust. Abteilung — Opernchorschule — Orchesterschule.

DETMOLD Nordwestdeutsche Musik-Akademie. Detmold, Neustadt 12, Telefon 31 45/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler, Stellv. Direktor: Prof. Dr. M. Schneider.
Komposition und Tonsatz: Bialas, Fortner, Keller, Maler. — Orch. u. Orchesterdirig.: König. — Chor u. Chordirig.: Thomas. — Gesang und Opernschule: Bialas-Specht, Creuzburg, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Maler-Fitting, Lindenbaum. — Tasteninstrumente: Hansen, Janowski, Kretschmar-Fischer, Lechner, Naternann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler. — Streichinstrumente: Breuer, Heutling, Isselmann, Müller, Münch-Holland, Strub, Varga. — Blasinstrumente: Hennige, Michaels, Neudecker, Dr. Schmitz, Walther, Weidemann, Wünschmann. — Schlagzeug: Scherz. — Harfe: Wagner). — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Quistorp. — Rhythmik: Jänicke. — Höhere Schulmusik und PM-Seminar: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen, Weiß u. a. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche. — Tonmeisterausbildung: Dr. Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musikwissenschaften: Dr. Jung. — Sprecherziehung: Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1956: 1. u. 2. 10. 1956.

FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik. Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33,

Telefon 5 44 14 und 59 16 73; Geschäftsführende Leitung: Professoren Flinsch, Lenzewski, Walcha.
Kirchenmusik: Walcha. — Schulmusik: Schöneich. — Privatmusiklehre: Noack. — Komposition: Hessenberg. — Gesang: Lohmann. — Opernschule: Vondenhoff. — Klavier: Leopolder. — Violine: Davisson, Lenzewski. — Cello: Molzahn. — Orchesterschule: Davisson. — Kammermusik: Lenzewski. — Theorie: Baither, Biersack, Hessenberg, Zipp. — Gesang: Daden, Gründler, Lohmann, v. Stetten. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leopolder, Seufert, Schrader, Sott, Weiss. — Violine und Bratsche: Davisson, Graef-Moench, Herrmann, Lenzewski, Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Orgel: Bodmann, Calvelli, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Blas- und sonstige Orchesterinstr.: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Pohlers, Willy Schmidt, Schneider, Stegner.

FREIBURG/BR. Staatl. Hochschule für Musik. Freiburg i. Br., Münsterplatz 30, Tel. 54 11, App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck, Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann.
Komp. u. Tonsatz: Genzmer, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musikgesch.: Dr. Hammerstein. — Dirig.: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang u. Opernsch.: von Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. u. L. Ueter, Brena. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Femow, Finke, Gutjahr, Hatz, Krebs, Schirmer, Dr. Strauß, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber. — Viola u. Kammermusik: Koch. — Cello: Teichmann, Wilke. — Flöte u. alte Kammermusik: Dr. Scheck, Diesselhorst. — Kath. Kirchenm.: Dr. Winter. — Ev. Kirchenm.: D. Dr. Gurlitt, Kessler. — Schulmusik: Pfautz. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik. Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12, Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach, Stellv. Direktor: Prof. E. G. Klusmann.
Komposition und Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klusmann, Micheelsen, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chor- und Chordirig.: Detel. — Gesang und Opernschule: u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — Klavier: u. a. Erdmann, Fromm-Michaels, Gebhardt, Hauschild, Schröder. — Orgel: u. a. Förstmann, Trammitt. — Streichinstrumente: Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchler, Troester. — Blas- und sonstige Orchesterinstrumente: Brinkmann, Eggers, Grundmann, Huth, Laudel, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv.-Musik: Schröder; Schulmusik: (Volks- und höh. Schule) Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikwiss.: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Marks. — Semesterbeg.: Anf. April u. Oktober.

KÖLN Staatl. Hochschule für Musik. Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Dr. Hans Mersmann.
Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus. — Geige: Gertler, Zitzmann. — Cello: Frank, Steiner. — Komposition: Dr. h. c. Martin, Petzold. — Dirigieren: von der Nahmer, Schieri, Wand. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: von der Nahmer. — Institut für Schulmusik: Norbert Schneider. — Institut für Kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für Ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehre: Dr. Lemacher. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Seminar für Volks- und Jugendmusik: Schieri. — Orchester: Classens. — Chor: Schroeder.

MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. München 8, Äußere Prinzregentenstraße 4, Telefon 45 89 31

Präsident: Prof. Karl Höller, Direktor: Prof. Anton Walter.
Mitglieder des Lehrkörpers: u. a. Carl Orff, Wolfgang Jacobi, Kurt Eichhorn, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Kurt Arnold, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Maria Hindemith-Landes, Li Stadelmann, Karl Richter, Wilhelm Stroh, Valentin Härtel, Jost Raba, Edith v. Voigtländer, Georg Schmid, Hermann v. Beckerath, Walter Reichardt, Gerhard Hüsch, Franz Theo Reuter, Fritz Wolff, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Maria Pringsheim-Duvé, Dr. Hans Sachse, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern d. Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.

STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbanplatz 2, Telefon 2 20 41 und 2 20 42

Direktor: Prof. Hermann Reutter, Stellv. Direktor: Prof. Arno Efurth.
Komposition: Brehme, David, Frommel, Marx, Mohler, Reutter. — Gesang: Draeger, Hager, Mielsch-Nied, Paulus, Siben, Sihler. — Streichinstrumente: Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling, Stiehler. — Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Kroeber-Asche, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerok, Liedeker, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instrumente: Barum, Graeser, Heckmann, Jungnitsch, Kensy, Krümmeling, Kühn, Stösser, Widmaier. — Alte Instrumente: Prätorius, Niggemann. — Sprechn.: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor und Chorleitung: Grischkat. — Oper, Orchester, Dirigieren: Kalix. — Schauspiel: Ackermann, Mönch-Lietz. — Kammermusik: Giesen. — Bläser-Studio: Dreisbach. — Musikwissenschaft: Gerstenberg, Komma. — Schulmusik: Marx. — Privatmusik: Waldmann. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

DEUTSCHES SINGSCHULEHRER- UND CHORLEITERSEMINAR

in Verbindung mit der

ALBERT GREINER-SINGSCHULE DER STADT AUGSBURG

gegründet 1905

Direktor: Joseph Lautenbacher

Der nächste Lehrgang am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar beginnt am **1. Okt.** und dauert bis **22. Dez. 1956.** Aufbauend auf der von Albert Greiner entwickelten Jugend- und Chorstimmführung behandeln die Augsburger Lehrgänge alle Gebiete der Gesangs- und Chorerziehung, sowie der Singschul- und Chorleitung. Die erfolgreiche Ablegung der Schlußprüfung berechtigt die Teilnehmer, als

staatlich anerkannte

Singschullehrer und Chorleiter

tätig zu sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20 Teilnehmer zugelassen werden können, ist frühzeitige Anmeldung geboten. Die Bedingungen erhalten Interessenten kostenlos zugesandt. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des Seminars, Augsburg, Maximilianstraße 59



Pirastro

Saiten für alle
Streichinstrumente

»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher
Orchesterumschläge · Notenmappen

Das führende, deutsche Qualitätserzeugnis
Zu beziehen durch den Fachhandel!

Rudolf Eras

Geigenbaumeister

ERLBACH F. V.



BLOCK-
FLÖTEN
TRAVERSI
OBOEN
ZINKEN

Wann? Wer? Wie? Wo? Was?

Ein Griff - ein Blick - eine Antwort aus
Mayer: Musik des 20. Jahrhunderts
6.- DM - Leitner & Co. - Verlag
(13a) Wunsiedel

Wels

Zürich

Für Lehrpersonen unverbindlich zur Ansicht.

Ein neues wichtiges Studienwerk HEINRICH CREUZBURG Partiturspiel

Ein Übungsbuch in vier Bänden

Soeben erscheint:

Band I - Ed. 4640

Alte Schlüssel DM 12.-

In Vorbereitung:

Band II - Ed. 4641

**Stimmtausch - Transponierende Instrumente -
Die Übertragung auf das Klavier**

Band III - Ed. 4642

**Stimmtausch - Kombination transponierender Stimmen -
Klavier-Übertragung schwieriger Partituren**

Band IV - Ed. 4643

Schwierige Transpositionen der Blasinstrumente

(Text deutsch - englisch - französisch)

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Aus dem Vorwort:

Dieses Buch möchte eine Lücke ausfüllen, die mir sowohl in der Kapellmeister- wie in der Unterrichtspraxis fühlbar geworden ist. Es will Übungsmaterial geradezu - Etüden - bereitstellen, die den werdenden Kapellmeister sowie alle, die mit Partituren zu tun haben, wie Chorleiter, Schul- und Kirchenmusiker, zu einem unbe-stechlich genauen Partiturlesen und zu sicherem Partiturspiel bringen sollen.

Darüber hinaus wendet es sich auch an die Pianisten, Streicher und Bläser, die Kammermusik treiben und auch an die Orchestermusiker, vor allem an die ersten Bläser.



NEU BEI BÄRENREITER

Aus der Reihe „Chor-Archiv“:

Claudio Monteverdi: Canzonetten für drei gleiche Stimmen. Herausgegeben von Hilmar Trede. BA 1562. DM 2.20

Die Canzonetten vom Jahre 1584, eines der frühesten Werke des Meisters, legen bereits Zeugnis ab von einer hohen Meisterschaft der Erfindung und Form. Sie vertragen durchaus eine kleine chorische Besetzung; doch kann auch solistischer Vortrag von guter Wirkung sein, zumal wenn die Singstimmen instrumental unterstützt werden.

Orlando di Lasso: Come la notte. Madrigale für fünfstimmigen Chor. BA 2913. DM —.60

Orlando di Lasso: Lauda Sion salvatorem. Motette für sechsstimmigen Chor. BA 2915. DM 5.60
Beide Hefte sind Sonderdrucke aus: Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe Band I (Lateinische Motetten, französische Chansons und italienische Madrigale aus wiederaufgefundenen Drucken 1559—1588). Herausgegeben von Wolfgang Boetticher.

W. A. Mozart: Maurerische Trauermusik. KV 477. Herausgegeben von H. C. Robbins Landon. Praktische Einzelausgabe (Vorabdruck) aus der Neuen Mozart-Ausgabe. Partitur DM 3.—, 5 Streicher je DM —.60, 9 Harmoniestimmen je DM —.40 (BA 4709); Taschenpartitur (Nr. 18) DM 1.60

Mozarts bekannteste Freimaurermusik, komponiert im November 1785 für die Totenfeier zweier Logenbrüder, des Herzogs Georg August zu Mecklenburg-Strelitz und des Grafen Franz Esterhazy von Galantha, gilt als eine der erhabendsten Trauermusiken, die je für Totenfeiern geschrieben worden sind.

Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel, Teil 1 („Das Erbe Deutscher Musik“, Bd. 32). Herausgegeben von Rudolf Gerber. XII, 130 Seiten. DM 30.—

Das in diesem Codex der Leipziger Universitätsbibliothek gesammelte Repertoire größtenteils anonymer Kompositionen deutscher Herkunft wurde um 1500 von Nikolaus Apel gesammelt. Der Veröffentlichung dieses Kodex gebührt dadurch besonderer Wert, da das Original seit 1945 verschollen ist. Diese Ausgabe wurde nach dem einzig erhaltenen Mikrofilm der Handschrift hergestellt.

W. A. Mozart: Quintett in D für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello. KV 593. Herausgegeben von E. F. Schmid. Stimmengabe im Umschlag nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe DM 12.— (BA 4706). Taschenpartitur (Nr. 11) DM 2.40

W. A. Mozart: Quintett in F₃ für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello. KV 614. Herausgegeben von E. F. Schmid. Stimmengabe nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe DM 6.— (BA 4707). Taschenpartitur (Nr. 12) DM 2.40

Das Streichquintett KV 593 entstand 1790, die vorliegende Ausgabe bringt zum erstenmal die ursprüngliche Fassung des Finales, daneben ist selbstverständlich auch die übliche bisher bekannte Fassung des letzten Satzes abgedruckt. Das Quintett für Streicher KV 614, Mozarts letztes Werk dieser Gattung (1791), ist mit dem Jagdmotiv der Violinen im ersten Satz dem „Jagdquartett“ KV 458 verwandt.

J. S. Bach: Magnificat in D-dur, BWV 243, für fünfstimmigen Chor, Soli und Orchester, herausgegeben von Alfred Dürr. Partitur DM 14.— (BA 5103).

Diese praktische Ausgabe des D-dur-Magnificats ist nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben; sie enthält zum erstenmal in einem Anhang die vier Einlegesätze „Vom Himmel hoch“, „Freut euch und jubiliert“, „Gloria in excelsis Deo“ und „Virga Jesse floruit“ aus der Es-dur-Fassung des Magnificat (BWV 243a), die für die Aufführung des Werkes innerhalb der Weihnachtszeit gedacht sind (in der vorliegenden Ausgabe natürlich um einen Halbton — von es nach d — herabtransponiert). Klavierauszug, Chorpartitur und Orchestermaterial einschließlich Orgelstimme zum Magnificat D-dur sind in Vorbereitung.

J. S. Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte. Neue Bach-Ausgabe VII/2. Herausgegeben von Heinrich Bessler (BA 5005). Kart. DM 32.—, Ln. DM 36.—, Hldr. DM 39.50

Dieser soeben im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe erschienene Band enthält neben den bekannten sechs Konzerten in einem Anhang auch die erste Fassung des Concerto I (BWV 1046), die Sinfonia F-dur (BWV 1046a).

GESAMTAUSGABEN

NEUE BÄNDE

NEUE BACH-AUSGABE

Kantaten zum 2. und 3. Ostertag

(Serie I, Band 10)

Hrsg. von Alfred Dürr. BA 5004. Kart. DM 19.-, Ln. DM 23.-, Hldr. DM 26.50

Sechs Brandenburgische Konzerte

(Serie VII, Band 2)

Herausgegeben von Heinrich Bessler. BA 5005. Kart. DM 32.-, Ln. DM 36.-, Hldr. DM 39.50. Der Band enthält neben den bekannten sechs Konzerten auch die erste Fassung des Concerto Nr. 1 F-dur (BWV 1046), die Sinfonia F-dur (BWV 1046a)

HALLISCHE HÄNDEL-AUSGABE

Orgelkonzerte I op. 4, Nr. 1 - 6

Sechs Konzerte für Orgel oder Cembalo, Streicher, Holzbläser und Basso continuo

(Serie IV, Band 2)

Herausgegeben von Karl Matthaei. BA 4006. Kart. DM 18.-, Ln. DM 22.-

Ode auf den Geburtstag der Königin Anna

(Serie I, Band 3)

Herausgegeben von Walther Siegmund-Schultze. Klavierauszug, BA 4007a. DM 4.50

NEUE MOZART-AUSGABE

Chöre und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten

(Serie II, Werkgruppe 6, Band 1)

Vorgel. v. Harald Heckmann. BA 4505. Kart. DM 34.-, Ln. DM 38.-, Hldr. DM 41.50

In diesem Band wird zum erstenmal zusammen mit der Musik Mozarts zum „König Thamos“ auch der ganze Text dieses heroischen Dramas von Tobias Philipp Freiherrn von Gebler (1726 - 1786) abgedruckt; darüberhinaus enthält er in einem Anhang die ersten Fassungen der beiden Chöre „Schon weichet dir, Sonne!“ (Nr. 1) und „Gottheit über alle mächtig“ sowie die Schlußmusik zum fünften Aufzug, die später durch den Chor „Ihr Kinder des Staubes“ (Nr. 7) ersetzt wurde.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL